BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Populäre Vorträge

über

Bildung und Begründung

eines

musikalischen Urtheils

mit erläuternden Beispielen

von

Hermann Küster,

Königl. Musikdirector und Dom-Organist.

I. Cyklus.

Die einfachsten Tonformen.

Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

1871.

That soll dem Urtheil,
Urtheil der That zum Leben helfen.

Goethe.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Das Recht der Uebersetzung wird vorbehalten.

Vorwort.

Diese Vorträge sollten, wenn überhaupt, erst dann dem Drucke übergeben werden, sobald mir Gelegenheit geworden, in vielleicht folgenden Cyklen auch die höheren Tonformen, den Toninhalt und das Ideal des Tonkünstlers zur Sprache zu bringen. Dem Wunsche vieler meiner Hörer, sie schon jetzt gedruckt zu besitzen, um mit Musse noch einmal den ganzen Entwicklungsgang überschauen zu können, glaubte ich aber um so eher nachgeben zu dürfen, als mir für das Verständniss der folgenden Vorträge daran liegen muss, Jeden mit dem Inhalte der vorliegenden ganz vertraut zu sehen. Ausserdem muss es aber auch mein Wunsch sein, dass dasjenige in weiteren Kreisen Anklang finde, was ich mich bemüht habe, in einer Form auszusprechen, die einem jeden Gebildeten zugänglich sein dürfte, der sich für Musik interessirt und mit ihren ersten Vorkenntnissen: denen der Noten, des Taktes, der Tonarten, der gebräuchlichsten Verzierungen etc. und der Intervalle, vertraut ist.

Jeder, der die Schwierigkeit kennt, einen kunstwissenschaftlichen Gegenstand in solchem Sinne „populär“ zu behandeln, wird das Gebotene nachsichtsvoll aufnehmen; jeder Fachkundige aber, dem es um die Wahrheit der Sache zu thun ist, sich durch diese Form nicht zurückhalten lassen, die darin ausgesprochenen neuen Anschauungen vorurtheilsfrei zu prüfen.

Berlin, im März 1870.

H. K.

Inhaltsverzeichniss.

Erster Vortrag.

Der rhythmische Satz.

Seite

Einleitung 1
Gehör 1
Ton und Tonbedeutung 2
Gesangston 2
Instrumentalton 3
Tonform 3
Eintheilung des Stoffes 5
Die Zusammengehörigkeit nacheinander erklingender Töne durch blosse Bewegung 5
Zeitmaass und Zeiteintheilung 6
Rhythmisches Glied 7
Unterschied von Rhythmus und Takt 7
Zwei- und Dreitheiligkeit 8
Männlicher und weiblicher Schluss 8
Gute oder schwere Zeit (*arsis*) 8
Schlechte oder leichte Zeit (*thesis*) 9
Unterschied der Takt- und Satzbetonung 9
Gefühls- und charakteristische Betonung 10
Die Taktstriche und die rhythmischen Glieder 10
Rhythmisches Gegenglied 11
Der rhythmische Satz 11
Zweigliedriger Satz 11
Dreigliedriger Satz 12
Symmetrie 13
Erweiterung des einfachen Satzes durch Vermehrung der Glieder . 16
Absatz, Einschnitt, Motiv 17
Das Zeising'sche Gesetz 18
Erster, zweiter Theil; Vorder-, Nachsatz 20

Seite
Erweiterung durch Wiederholung von Absätzen 20
Keim der Coda 20
Erweiterung durch Fortführung eines Gliedes 20
Erweiterung durch Auflösung einzelner Glieder 21
Gegensatz 23
Rhythmischer Choral 25
Keim der Introduction 28
Eurythmie 29
Aufhebung des rhythmischen Gleichmaasses durch die Kunst . . . 29
Maassstab für die Beurtheilung des rhythmischen Satzes 31
Volksmusik und Musik von Künstlern 32
Ursprünglichkeit und Kunstmässigkeit 32
Rhythmische Erfindung 32

Zweiter Vortrag.

Die Melodie nach den ersten Verwandtschaftsgraden der Töne.

Die Zusammengehörigkeit nacheinander erklingender Töne in Bezug auf Höhe und Tiefe 34
Die einfachsten Schwingungsverhältnisse und der erste Verwandtschaftsgrad 34
Die Octave 35
Die Quinte 36
Die Terz und die dreiklangsmässige Tonverbindung 38
Die grosse Terz und der Durdreiklang 38
Sextenaccordlage 39
Quartsextenaccordlage 39
Der Fluss und das Interessante der Melodie 41
Die kleine Terz und der zweite Verwandtschaftsgrad 41
Der Molldreiklang und seine versetzten Lagen. 42
Das Gesangsorgan des Menschen maassgebend für die weitere Melodieentwicklung 43
Die Dominantentonreihe 43
Grosse Secunde und grosse Septime 44
Das Gesetz der Aufrechterhaltung einer Toneinheit und die Einführung der kleinen Septime 45
Der Dominanten- oder Hauptseptimenaccord 46
Die grosse und kleine None und der grosse und kleine Nonenaccord 48
Die stufenweise Ordnung der gewonnenen Töne zur diatonischen Dur- und Molltonleiter. 50

Seite
Die übermässige Secunde und das verschiedene Auf- und Absteigen der Molltonleiter 51
Die Wellenbewegung in der diatonischen Leiter 51
Die Tonarten 53
Leitertheilung 53
Melodisches Motiv 54
Häufig vorkommende Tongruppen, welche der Leiter entstammen . 54
Gang, Figur, Verzierung 55
Cantilene 56
Analyse eines Tonstückes in einfachster Liedform 57
Die Ordnung von Sätzen und Absätzen zu Climax und Anticlimax 58
Der Höhenpunkt und der Schwung der Melodie 61
Die Melodieerfindung 62
Auffassung 62

Dritter Vortrag.

Fernere Grade der Tonverwandtschaft und wachsender Tonreichthum der Melodie. — Erfindung und Reminiscenz.

Der Verwandtschaftsgrad der Töne nach der Seite der Unterdominante 65
Melodische Mehrdeutigkeit eines Tones 66
Melodische Cadenz 67
Der Molldreiklang der Unterdominante 67
Seitenverwandtschaft der kleinen Unterterz oder grossen Sexte von der Tonica 68
Seitenverwandtschaft der Unterdominante 68
Seitenverwandtschaft der Dominante 69
Der übermässige Dreiklang 69
Tonarteigene Dreiklänge 71
Der verminderte Dreiklang 72
Leichte Sang- und Auffassbarkeit der Melodie 73
Verminderter Septimenaccord 74
Nebenseptimenaccorde 75
Melodischer Vorhalt 75
Die übermässige Quarte 77
Nebenleitern 77
Alte Kirchentonarten 78
Chromatische Leiter 80
Analyse einer Melodie aus Mozart's „Zauberflöte“ 81
Instrumentalmelodie 84
Vollkommene melodische Schlüsse 85

Seite
Schluss mit der Terz 86
Schluss mit der Quinte 86
Melodische Halbschlüsse 87
Melodischer Trugschluss 87
Melismatischer Gesang 88
Halbschlüsse zu Ende eines Tonstückes als Ausnahme. 88
Ausnahmsweiser Anfang von Melodien 90
Rhythmische Gliederung mit der melodischen Erfindung vereint . 91
Der musikalische Gedanke und die Phrase. 92
Natürlichkeit und Neuheit. 92
Reminiscenz 92
Anklang. 94

Vierter Vortrag.

Die Harmonie.

Das Zusammenerklingen der Töne des Tonicastammes 98
Dur- und Molldreiklang 99
Versetzte Lagen (Sexten- und Quartsextenaccord) 99
Enge und erweiterte Lage 100
Consonanzen, vollkommene und unvollkommene 100
Gesetz für Harmoniefluss 102
Authentischer Schluss 103
Plagalischer Schluss. 104
Vollkommene Cadenz 104
Harmonischer Querstand 107
Harmonische Ueberschreitung 108
Halbschlüsse. 109
Uebermässiger Sextenaccord 110
Trugschluss 110
Hauptseptimenaccord 111
Disharmonie 111
Auflösung 111
Versetzte Lagen des Septimenaccordes 112
Grosser und kleiner Nonenaccord. 113
Harmonischer Vorhalt. 114
Die Dissonanzen, nach dem Grade ihrer Schärfe geordnet 116
Verminderter Dreiklang 117
Der verminderte Septimenaccord und die Nebenseptimenaccorde . 117
Vorbereitung der Dissonanz 118
Sequenzen 119

Seite

Die verschiedenen Auflösungen des verminderten Septimenaccordes, die Temperatur und die enharmonische Mehrdeutigkeit der Töne 120
Uebermässiger Terzquartsextenaccord 123
Terzdecimenaccord 123
Anticipation 124
Durchgangstöne und Durchgangsharmonien 125
Wechseltöne 126
Orgelpunkt 127
Die harmonische Vieldeutigkeit eines Tones 130
Harmonienfluss 131
Motivirtes Abweichen von der gewöhnlichen Harmonienfolge . . 132
Maassstab für die Beurtheilung einer Harmonisirung 134

Fünfter Vortrag.

Der zweistimmige Satz.

Die verschiedenen Stimmen und ihr Tonumfang 135
Tonfarbe 136
Nacheinander erklingende Stimmen 136
Miteinander erklingende Stimmen 137
All' unisono. — All' ottava 137
Mehrstimmigkeit 137
Rhythmische Begleitung 137
Das Secundiren (der Hornsatz) als erste Art der Zweistimmigkeit 139
Fehlerhafte Octavenfortschreitung 140
Terzen- und Sextenparallele und die zweite Art des zweistimmigen Satzes 140
Ohrenoctaven 142
Fehlerhafte Quintenfortschreitung 143
Falsche oder Ohrenquinten 144
Vorübergehende und hervortretende Dissonanzen 144
Verzögerte Auflösung 145
Instrumentalsatz, begleitend und selbstständig 145
Freier, selbstständiger zweistimmiger Satz (dritte Art) 147
Verschiedene Bewegungsarten der Stimmen:
die gerade Bewegung 148
die Gegenbewegung 148
die Seitenbewegung 149
Die Imitation 151
Der Canon 151
Der fugirte Eintritt 152

Seite
Der strenge, selbstständige zweistimmige Satz (vierte Art) 154
Einfacher Contrapunkt 154
Doppelter Contrapunkt 155
Analyse eines „Kyrie“ von Lotti 156
Unterschied von Satzart und Stil 160
Einfacher und figurirter Stil 161
Harmonienfüllung durch Figuration 165
Maassstab für die Beurtheilung 166

Sechster Vortrag.

Der drei- und vierstimmige Satz.

Erste Art der Dreistimmigkeit (naturalisirend) 168
Uebergangsart 170
Zweite Art. Homophonie 171
Freier / Strenger } homophoner Satz . . . . . 172 / 174
Uebergang zur Polyphonie 176
Dritte Art. Polyphonie 178
Freier / Strenger } polyphoner Satz . . . . . 178 / 181
Dreistimmigkeit in der Instrumentalmusik 182
Obligate Begleitung 183
Basso continuo 184
Naturgesangsmässige Vierstimmigkeit 186
Homophone Vierstimmigkeit 189
Verschiedene Stilarten 190
Polyphone Vierstimmigkeit 192
Freier Satz 193
Strenger Satz 196
Vierstimmiger Instrumentalsatz 198
Der Satz von mehr als vier Stimmen 202
Disposition der Stimmen in dem achtstimmigen „Crucifixus“ von Lotti 203
Solosatz 207
Resultat für die Beurtheilung 207

Siebenter Vortrag.

Die erweiterte Liedform und die Modulation.

Zweitheiligkeit 209
Dreitheiligkeit 211
Zusammengezogene Dreitheiligkeit 216

Seite
Form und Inhalt 217
Modulation im Allgemeinen 220
Tonverwandtschaft und Regeln beim Moduliren 220
Modulation im Speziellen 221
Von der Tonica zur Unterdominante 221
Quartenzirkel 222
Von der Tonica zur Dominante und zurück 223
Von der Tonica in die vorzeichenverwandte Tonart (in die grosse Sexte oder in die kleine Terz) und zurück 225
Von der Tonica zur Mollmediante (in die Molltonart der grossen Terz) und zurück 225
Von der Tonica zur Molldominante (in die Molltonart der Quinte) und zurück 226
Von der Tonica zur Durmediante (in die Durtonart der grossen Terz) und zurück 226
Modulationsbeispiele aus Meisterwerken. 227
Modulation durch den übermässigen Sextenaccord 228
Modulation durch den verminderten Septimenaccord 228
Verschiedene Auflösungen des verminderten Septimenaccordes. . 228
Anwendung der enharmonischen Mehrdeutigkeit bei dem Hauptseptimenaccorde 229
Ein und derselbe Ton als Vermittler sämmtlicher Tonarten . . . 231
Motivirung der Modulation 240
Modulatorischer Climax und Anticlimax 241
Die Rosalie 241
Natürliche Modulation eines Tonstückes. 242
Einfluss der Modulation auf die Erweiterung der Liedform;
auf die der zweitheiligen. 243. 247
auf die der dreitheiligen 244. 246
auf die der zusammengezogenen dreitheiligen 243
Modulation in einem einfachen Satze 249
Einfluss der Modulation auf Leitern, Gänge etc. 250
Maassstab für die Beurtheilung. 250

Achter Vortrag.

Der Periodenbau und die musikalische Logik.

Coda 255
Einleitung (Introduction) 256
Analyse von Mozart's „In diesen heil'gen Hallen“ etc. 257
Trio. 259
Ruhiger und lebendiger Gegensatz 260
Der Gegensatz im letzten Theile eines Tonstückes 262

Seite
Thematische Composition 264
Variation 264
Figurirter Choral 265
Präludium 265
Verschiedene Arten der Verwandlung eines Thema's 268
Analyse von Haydn's „Ein Mädchen, das auf Ehre hielt" etc. . . 269
Periode 272
Analyse des Menuett aus der B dur-Sinfonie von Haydn 272
Berechtigung der Instrumentalmusik 279
Gefahr für die Gesangmusik 283
Ausgleichung 283
Die musikalische Logik 284
Das Correcte 284
Schlusswort 285

Erster Vortrag.

Der rhythmische Satz.

Richtig zu urtheilen ist schon überhaupt schwer, besonders schwer ist es aber in einer Kunst, deren Werke nur gehört zu voller Wirkung gelangen und bereits vorüber-gerauscht sind, wenn wir uns ihrer Wirkung bewusst werden. Wenn ich es nun unternehme, über die Bildung und Begründung eines musikalischen Urtheils zu sprechen, so möchte ich doch nicht den Schein auf mich laden, als ob ich selbst mein Urtheil für durchaus richtig und unfehlbar hielte. Nur den Weg wollte ich zeigen, auf welchem ich für mich selbst gesucht habe, zu einer einigermassen allseitigen Anschauung meiner Kunst und zu eigenem Urtheil über dieselbe zu gelangen, nach dem alten Göthe'schen Wort:

Wer seine Kunst nicht durchgedacht,
Der darf sich keinen Künstler nennen.

Möchte es mir gelingen, in einer Zeit, in welcher gerade das Urtheil auf musikalischem Gebiete recht schwankend geworden ist, etwas dazu beizutragen, dass jeder Gebildete sich ein auf das Wesen der Kunst und ihrer Gesetze begründetes eigenes Urtheil hiernach zu bilden vermöge!

Die erste Grundbedingung für die richtige Auffassung eines Musikwerkes ist in der Bildung des Gehörs zu suchen.

Das Gehör ist der Sinn für die Wahrnehmung der bis zum Schall bewegten Luft. Steigert sich diese Bewegung zu regelmässig wiederkehrenden, aber nicht nach ganz

einfachen Gesetzen erfolgenden Schwingungen, so vernimmt es einen Klang. Geschehen die Schwingungen pendelartig nach einfachen Gesetzen, so entsteht der Ton. Die Anzahl der Pendelschwingungen in einer Secunde bestimmt die Höhe oder Tiefe desselben.

Das Gehör ist aber auch der Sinn für die Wahrnehmung der Ursache des Gehörten. Wir werden durch dasselbe auf die Kraft hingeführt, welche bei seiner Erzeugung thätig, und auf das Mittel, welches etwa gebraucht war. Die Erfahrung kommt uns dabei zu Hülfe, und wir erkennen auf der Stelle, ob an die Thür oder an die Wand geklopft ist, ob an ein irdenes oder an ein metallenes Gefäss geschlagen wurde, ob auf einem Holz- oder einem Blechinstrument ein Ton erklang, ob eine Frauen- oder eine Männerstimme denselben gesungen hat. Ebenso schliessen wir aus der Stärke oder Schwäche eines Tones, aus seinem allmäligen oder plötzlichen Entstehen, aus seiner längeren Dauer oder seinem schnelleren Aufhören auf die Wirkung einer besonderen Kraft zurück. Ja aus einem Ton der menschlichen Stimme erkennen wir die grössere Wärme oder Innigkeit, Ruhe oder Heftigkeit des Gefühls heraus. Und hierzu bedarf es nicht einmal eines besonders besaiteten musikalischen Gehörs: ob der Ton hoch oder tief sei, wenn er in einer von diesen Schattirungen erklingt, macht er selbst auf das Kind schon eine entsprechende Wirkung. Tritt aber eine bestimmte Höhe oder Tiefe hinzu und erklingt ein Gesangston, so ist die Wirkung nicht allein eine erhöhtere, sondern auch eine reinere. Denn der Erzeugung der regelmässig wiederkehrenden Luftschwingungen liegt eine Harmonie des dabei thätigen Organes und der erzeugenden Kraft (des Willens) zu Grunde, welche sympathisch auf den Hörenden wirkt und Aehnliches in seiner Seele hervorruft. Wie sehr es bei dem Gesange des natürlichen Menschen auf diese Harmonie ankommt, erkennt man schon daraus, dass er im Schmerze, wie im Zorne nie singt. Er muss erst wieder zu einem ruhigen und harmonischen Seelenzustande zurückgekehrt sein, um im Gesange seinen Gefühlen Aus-

druck zu geben. Ein tiefer Sinn liegt darum in den Worten Seume's:

Wo man singt, da lass' dich ruhig nieder!
Böse Menschen haben keine Lieder.

Aus dem Offenbarwerden des Seelenlebens im Ton lässt sich so auch ferner auf Geistes-, Herzens- und Willensbildung des Sängers zurückschliessen und somit aus dem Gesange das Ideal der singenden Individualität erkennen. Vor Allem muss ein bedeutendes musikalisches Kunstwerk von einem hohen Ideal des Componisten Zeugniss ablegen. Es gehört aber ein entsprechender Standpunkt eigener Bildung des Hörers dazu, um hierfür den rechten Maasstab zu gewinnen; um so mehr, als die grössere Vollkommenheit oder Unvollkommenheit der Darstellung eines Werkes auf das Offenbarwerden des Ideals von grossem Einfluss ist. Ein und dasselbe Gesangstück wird eine ganz andere Wirkung machen, je nachdem es von geschulten oder ungeschulten, von gebildeten oder ungebildeten Sängern vorgetragen wird. Der gewöhnliche Hörer wird hierin freilich keinen oder nur einen sehr geringen Unterschied zu machen wissen, während der gebildete Hörer von den Einen bis zur Begeisterung hingerissen, von den Anderen bis zum Unwillen verletzt werden kann.

Den Instrumentaltönen wohnt nun zwar an sich eine solche Macht nicht bei, allein wir übertragen die Wirkung des menschlichen Gesanges auf sie und unterscheiden bei ihnen nicht blos die Höhe und Tiefe, sondern, je nach den Schattirungen und Betonungen, auch die Kälte und Wärme des Tones. Man spricht von einem seelenlosen und seelenvollen Spiel, von einer flachen und tiefen Musik.

So sehen wir denn, dass die Wirkung des Tones eine sinnliche und seelische ist, und dass das Tonspiel in der Musik von einer, wie von der andern Seite betrachtet werden müsse, wenn man zu einem richtigen, ästhetischen Urtheil darüber gelangen will.

Tritt das materielle Tonspiel in kunstgerechter Abrundung auf, so gewinnt es Form. Jede einheitliche Zu-

sammenstellung von Tönen, welche als ein Ganzes vom Ohr erfasst werden kann, ist also eine Tonform. Was nun aus dieser zur Seele spricht, ist der Inhalt.

Das Formale knüpft sich besonders an die rhythmische, melodische und harmonische Tonverbindung, indem das Dynamische in den Hintergrund tritt. Der Inhalt, der natürlich der ersteren nicht entbehren kann, bedarf zu seinem Offenbarwerden aber vorzugsweise der Dynamik. Selbst für die kleinste Tonweise ist sie nothwendig, damit diese so, wie sie es soll, vom Ohr erfasst werde. Schon in Bezug auf Form kann nämlich ein Tonstück ohne gewisse Accente, wodurch sich das Hauptsächliche vom Nebensächlichen sondert, nicht zu klarer Verständlichkeit gelangen; in Bezug auf Inhalt wird aber der Grad dieser Accente wieder durch die Wahl von Licht und Schatten, grösserer oder geringerer Wärme u. dergl. bestimmt, wodurch sich die Eigenthümlichkeit der Auffassung bekundet.

Wie nun Göthe von der Malerei sagt: dass man nur sehe, was man wisse, so kann man auch von der Musik sagen, dass man nur hört, was man weiss. Um dies Wissen aber zu erlangen, welches dem Gehör die für das Urtheil erforderliche Bildung giebt, ist es nothwendig, nicht allein das Vorzüglichste der musikalischen Litteratur genau zu kennen, sondern auch nach seinen Einzelheiten genügend zu würdigen. Es kann kein Urtheil über Musik begründet werden, wenn man nicht die Fertigkeit erlangt hat, so mit Bewusstsein zu hören.

Um nun mit dem Einfachsten und Fasslichsten zu beginnen und Schritt für Schritt zu dem Zusammengesetzteren und schwerer Verständlichen hinaufzusteigen, werde ich zuerst den musikalischen Satzbau besprechen. Diesem wird die Besprechung der Melodik und ein Einblick in die Harmonik folgen und dann werde ich mich über den zwei- und mehrstimmigen Satz zur mehrtheiligen Liedform wenden.

Später ist es mir vielleicht vergönnt, auch zu den zusammengesetzteren, grösseren Formen, sowohl der Vocal-, als der Instrumentalmusik überzugehen.

Damit wäre aber immer nur die eine Seite der musikalischen Auffassung erledigt, nur die eine Frage in Bezug auf das Wie des musikalischen Ausdruckes, der Behandlung des Tonmaterials, beantwortet. Die andere, im Grunde noch wichtigere, in Bezug auf das Was, auf den Inhalt und Gehalt einer Composition, wie die dritte, sich bei dem Laien gewöhnlich in den Vordergrund drängende und oft sein Urtheil im Voraus bestimmende, die in Bezug auf das Von-Wem, auf die Individualität des Tonkünstlers, auf die Höhe und Eigenthümlichkeit seines Ideals, müssen mit ihrer genaueren Besprechung ebenfalls noch zurücktreten.

Indem ich mich nun fürs Erste auf die einfachste musikalische Tonform beschränke, soll es dennoch mein Bemühen sein, so oft es irgend angeht, einen Blick auf das ganze musikalische Gebiet nach all den genannten Richtungen hin zu thun, so dass in jedem Vortrage sich wenigstens Andeutungen zu einer allgemeineren Anwendung des Gesagten finden werden.

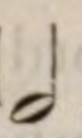
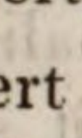
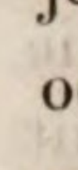
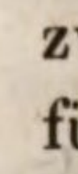
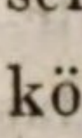
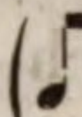
So gehe ich denn zu dem rhythmischen Satze über.

Wenn wir einen zweiten, dritten oder mehrere Töne hören, so sind diese entweder nacheinander oder miteinander erklungen. In beiden Fällen ist die Wirkung nur dann eine angenehme, wenn die Töne eine Zusammengehörigkeit haben. Diese kann entweder rhythmisch oder melodisch oder harmonisch sein. Hierbei wird aber auch, wie schon bemerkt ist, stets eine dynamische Einwirkung stattfinden, indem die kleinste Accentuirung schon von einer Kraft herrührt, die dem Ton an und für sich nicht beigemessen werden kann: von der überhaupt bewegenden Kraft, der ersten Ursache der Bewegung.

Betrachten wir zuerst die nacheinander erklingenden Töne. Sie seien von gleicher Höhe oder mögen auf einem Schlaginstrumente, vielleicht einer Trommel, hervorgebracht werden. Hier soll sich durch blosse Bewegung ihre Zusammengehörigkeit kund thun.

Die Töne folgen entweder schneller oder lang-

samer aufeinander; aber dies darf nicht schneller geschehen, als sie vom Ohre gefasst, und nicht langsamer, als sie miteinander von ihm in Verbindung gebracht werden können. Dadurch wird auch bis zu einem gewissen Grade ihre Dauer bestimmt.

Beginnen wir mit zwei Tönen. Diese können beide schnell ( ) oder langsam () aufeinander folgen, indem jeder gleich lange Zeit dauert, oder indem der erste () oder zweite () verlängert wird oder indem eine Pause zwischen beide tritt (). Da die Pause aber die Zeit für einen nicht erklingenden Ton andeutet, so würde dies schon an eine mehrzeitige Bewegung erinnern. — Ferner können beide ohne jeden Accent () oder beide accentuirt () oder einer von ihnen accentuirt, der andere unaccentuirt erscheinen.

Das von der Natur dem Menschen gegebene Zeitmaass ist der Pulsschlag. In der Uebereinstimmung der Bewegung unserer Gliedmassen mit ihm ist jene Zusammengehörigkeit zu suchen, auf welcher die harmonische Bewegung unserer Körpertheile beruht. Bei dem Hören von Musik äussert sich diese oft durch Nicken oder Wiegen mit dem Kopfe, durch Treten mit dem Fusse u. dergl. m. Es werden 75 Pulsschläge in einer Minute bei einem Erwachsenen im normalen Zustande gezählt. Der Greis hat weniger (bis zu 60), das Kind mehr Pulsschläge. Eine kleine Secunde würde also die Bewegung für das mittlere Zeitmaass, für das mittlere »Tempo« (*Moderato*) bestimmen. Schnellere Bewegung würde einen lebendigeren, erregteren (*Allegro*), langsamere einen weniger lebendigen, ruhigeren Zustand (*Adagio*) andeuten. Der Pulsschlag selbst aber, insofern er uns vom Leben Zeugniss giebt, von dem sich in uns vollziehenden regelmässigen Zusammenziehen und Ausdehnen des Herzens, unterscheidet sich wieder in Schlag und Wiederschlag, von denen der letztere sogar uns stärker erscheint, als der erstere. Zwischen Schlag und Wiederschlag liegt die durch

sie gemessene, abgetheilte Zeit, welche das Ohr wahrnimmt. Soll nun dieser Zeitabschnitt aufs Neue eingetheilt werden, so ist der erste, natürlichste Schritt dahin, die Theile gemäss dem Pulsschlag zu bestimmen. Es werden also zuerst zwei Schläge in den einen grösseren gezählt werden, dann 4, 8, 16 u. s. w., aber nicht mehr, als das Ohr zu fassen im Stande ist. Die Wirkung dieser Zeiteintheilung wird eine ruhige sein, weil selbst der kleinste Theil in nächster Zusammengehörigkeit zu dem Pulsschlage steht.

Der zweite Schritt ist, den Zeitabschnitt nicht in zwei, sondern in drei, also kleinere Theile zu theilen. Die Zusammengehörigkeit der einzelnen Schläge mit dem Pulsschlage erscheint dadurch anfangs aufgehoben und es entsteht so eine unruhige Wirkung. Indem aber die folgenden Pulsschläge ganz dieselbe Eintheilung erhalten, und sich zuletzt wieder zwei und zwei grössere Theile aneinander reihen, ist die Zusammengehörigkeit wiederhergestellt.

Auf der regelmässigen Wiederkehr solcher gemessenen Zeitabschnitte beruht die Ordnung der Tonbewegung. Die Verbindung so geordneter Längen und Kürzen zu einem Ganzen ergiebt den Rhythmus, und die einzelnen, in sich wieder abgerundeten Theile, welche ihn bilden, heissen rhythmische Glieder.

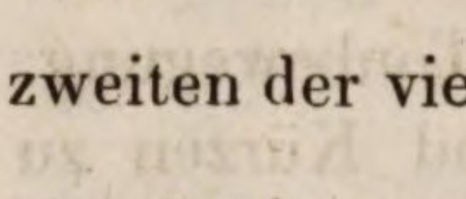
Takt ist dagegen die sich aus der Messung der Glieder nach einem angenommenen Maassstabe ergebende, dem Ganzen zu Grunde liegende Eintheilung derselben.

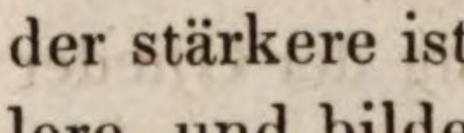
Tag und Nacht sind die Rhythmen des Tages, der Einheit zweier, bald längerer, bald kürzerer, verschiedenen Zeiten. Frühling, Sommer, Herbst und Winter sind die Rhythmen des Jahres, Einheiten von bestimmten Tagen, Wochen, Monaten, die in ganz verschiedener Weise, bald heller, bald trüber, bald leichter, bald schwerer an uns vorübergleiten.

Die Uhr schlägt aber unerbittlich den Takt in jeder Stunde, unbekümmert darum, ob wir die Zeit weilen oder schneller vorüberrauschen lassen möchten. So zieht auch der Kalender gleichmässig nach jeder Woche und jedem Monat seinen

Taktstrich und schweigt davon, ob uns freudige oder traurige Tage beschieden sind.

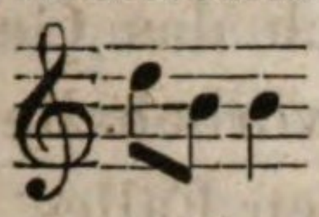
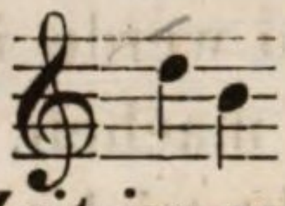
Sowohl im Rhythmus als im Takt walten in der Musik die einfachsten Verhältnisse der Zwei- und Dreitheiligkeit. Aus ihnen entstehen die zusammengesetzten, wenn z. B. 4, 6, 9 oder 12 Glieder ein rhythmisches Ganzes, oder 4, 6, 9 oder 12 Schläge einen ganzen Takt bilden. Sie treten aber auch in einer Anzahl von 5 u. s. w. zusammen, indem zwei zueinandergehörigen rhythmischen Gliedern drei andere, oder einer Gruppe von zwei Taktschlägen eine von drei anderen und umgekehrt folgen. Solche Zusammenstellung gehört indessen ihrer sehr beunruhigenden Wirkung wegen in der Musik zu den seltenen Ausnahmen.

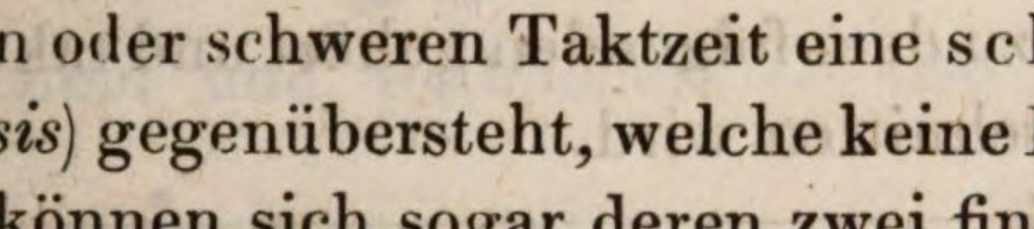
Dem Ohre wird diese verschiedene Zeiteintheilung in folgender Weise wahrnehmbar. Bei der einfachsten Gliederung durch den Pulsschlag war, wie wir gesehen haben, der letzte Schlag betonter, als der erste. Dem ersten entspricht nun bei fortgesetzter Bewegung der dritte, dem zweiten der vierte Schlag (

), und so erscheint in vier Schlägen durch diese Betonung dem Ohre ein Ganzes von zwei Gliedern (

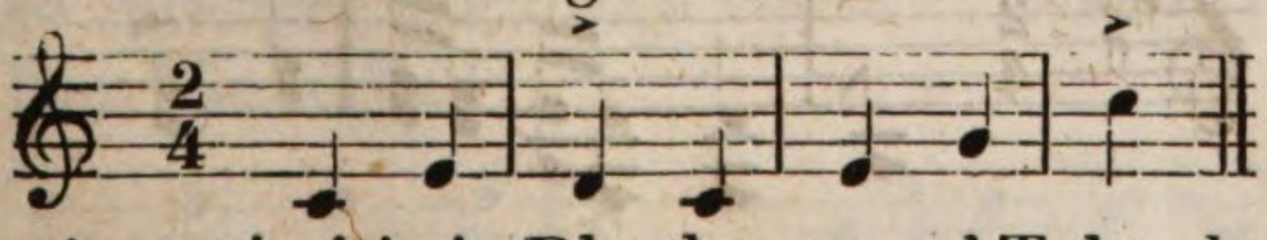
). Sobald der letzte Schlag der stärkere ist, so ist auch die Wirkung eine stärkere, vollere, und bildet er den Schluss des Ganzen, so heisst er deshalb »männlich«. Ist der letzte Schlag der schwächere, so ist die Wirkung nicht sowohl eine schwächere, als vielmehr eine unruhigere und erregtere, auch wohl unsicherere und weichere, und deshalb nennt man den so erfolgenden Schluss den »weiblichen«.

Die betonte letzte Zeit ist aber nicht die letzte Zeit im Takte, sondern sie ist hier die erste und wird gute oder schwere Zeit (*arsis*) genannt. Besteht nun ein rhythmisches Glied aus zwei Takten und soll obigem Schlusse sein Recht eingeräumt werden, so ist die Betonung der guten Zeit im zweiten Takte eine stärkere, als die im ersten. So findet sich z. B. zu Anfang von Mozart's »Treibt der Champagner«:

ein rhythmisches Glied von zwei Takten. In dem zweiten Takte  fällt die Betonung der guten Zeit mit der weiblichen Schlussbetonung  zusammen; mithin muss die Betonung der guten Zeit im zweiten Takte stärker sein, als die im ersten. Es unterscheidet sich deshalb die Taktbetonung von der rhythmischen oder Satzbetonung. In Bezug auf die erstere muss bemerkt werden, dass der guten oder schweren Taktzeit eine schlechte oder leichte (*thesis*) gegenübersteht, welche keine Betonung hat. Im Dreitakt können sich sogar deren zwei finden. Besteht der Takt aus einer grösseren Anzahl von Tönen, so ordnen sich diese wieder in kleinere Theile, von denen der erste Ton eine mittlere Betonung erhält. Auf solche Weise treten dem Ohre die Anhaltepunkte für den Unterschied der Zwei- und Dreitheiligkeit und ihrer Zusammensetzungen durch die Betonung auf das Deutlichste entgegen. Die sieben Töne:



— es sei mir gestattet, durch verschiedene Tonhöhen meine Beispiele etwas zu beleben, wenngleich dabei immer nur das Erklingen eines und desselben Tones zu denken ist, — diese sieben Töne sind ein rhythmisches und taktisches Chaos. Durch die Betonungen in:

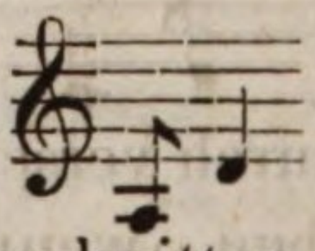


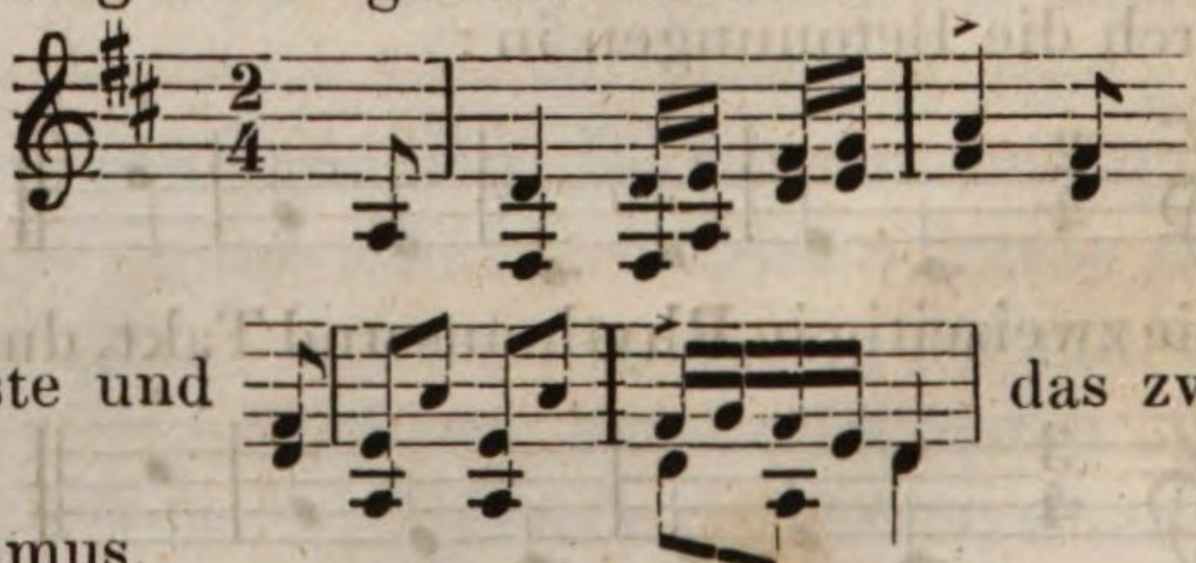
erscheinen sie zweizeitig in Rhythmus und Takt, durch die in:

dreizeitig im Takt und einzeitig im Rhythmus. Die Trennung eines rhythmischen Gliedes von dem andern wird übrigens zwar nicht immer, aber doch häufig durch dazwischen tretende Pausen angedeutet.

Ausser diesen Betonungen vernimmt das Ohr auch noch andere: die sogenannten Gefühls- und die charakteristischen Betonungen. Wenn nun auch das Genauere über sie der Besprechung des Toninhaltes vorbehalten bleiben muss, so werde ich doch vorkommenden Falles auf sie aufmerksam machen.

Die Taktstriche können zwar zufällig auch die rhythmischen Glieder sondern, aber meistens thun sie dies nicht, sondern unterbrechen die letzteren sogar in ihrem Fortgang. Am auffallendsten geschieht dies bei dem sogenannten Auftakt, der stets zu dem folgenden gehört und taktisch sogleich von ihm abgeschnitten wird.

ist ein rhythmisches Glied von einem Auftakte und zwei Takten; der erste Ton , welcher im Auftakte steht, gehört aufs Innigste mit dem zweiten zu Anfang des ersten Taktes zusammen  , ist aber durch einen Taktstrich von ihm abgeschnitten. Und in der weiteren Folge des Tonstückes erscheint so die letzte Note im Takte als der Anfang des folgenden Gliedes:



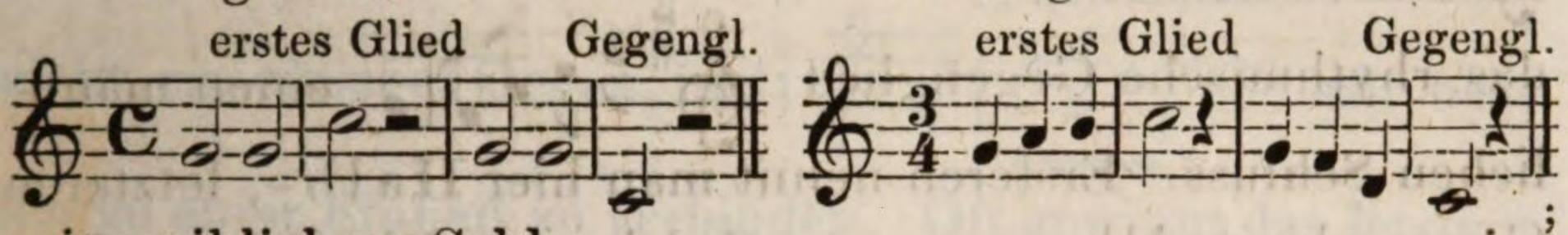
ist das erste und das zweite Glied des Rhythmus.

Soll einem rhythmischen Gliede ein anderes zu der Bildung eines ganzen Rhythmus entsprechen, so muss es dasselbe in seiner Wirkung erhöhen oder überhaupt ergänzen. Man nennt es sein Gegenglied.

Die einfachste Form von zwei solchen Gliedern mit

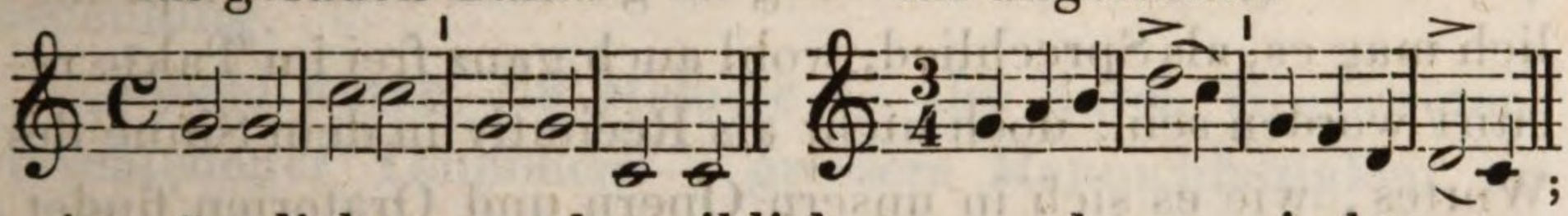
männlichem Schlusse ist

im geraden Takt: im ungeraden:



mit weiblichem Schlusse

im geraden Takt: im ungeraden:



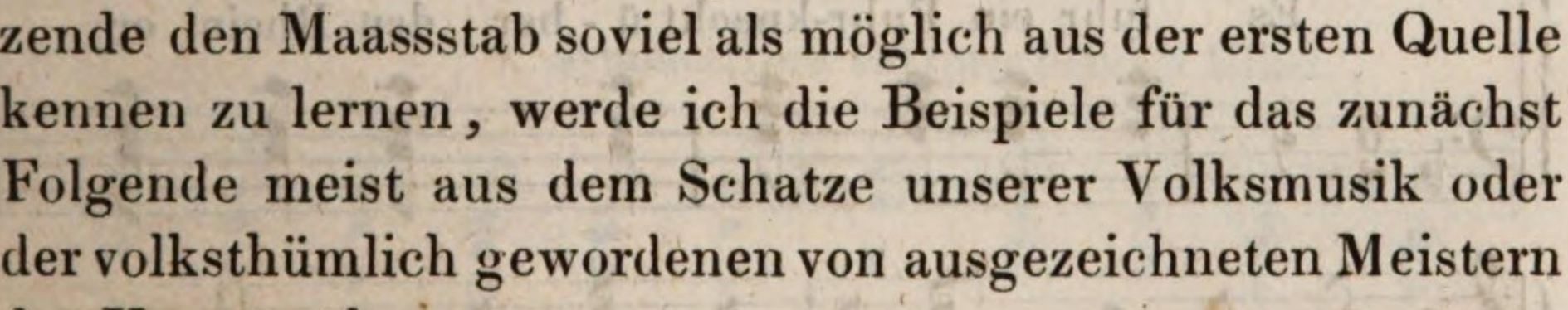
mit männlichem und weiblichem — also gemischtem — Schlusse

im geraden Takt: im ungeraden:

Ein solches, aus zwei oder mehreren zusammengehörigen Gliedern gebildetes Ganze heisst ein rhythmischer Satz.

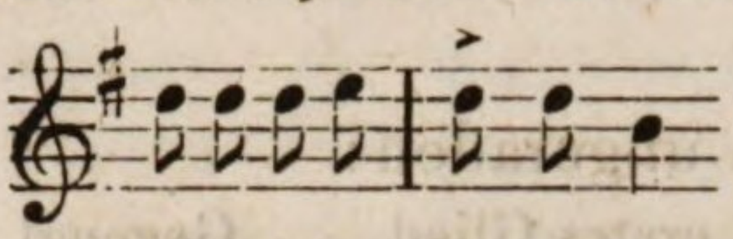
Wir bleiben fürs Erste bei dem zweigliedrigen stehen und um für das sich Entsprechende und natürlich Ergänzende den Maassstab soviel als möglich aus der ersten Quelle kennen zu lernen, werde ich die Beispiele für das zunächst Folgende meist aus dem Schatze unserer Volksmusik oder der volksthümlich gewordenen von ausgezeichneten Meistern der Kunst nehmen.

Zweigliedrige, in sich abgeschlossene Weisen bieten sich freilich nicht in grosser Auswahl. Wir werden uns anfangs also mit dem begnügen müssen, was sich überhaupt findet. Ein Kinderlied:

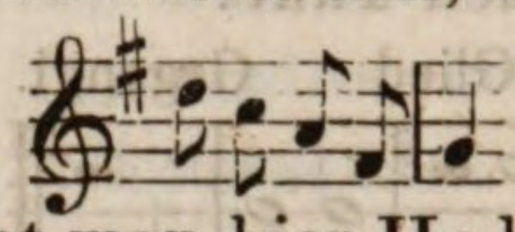


weis't, wenn wir es seiner Melodie entkleiden, den Rhythmus auf:

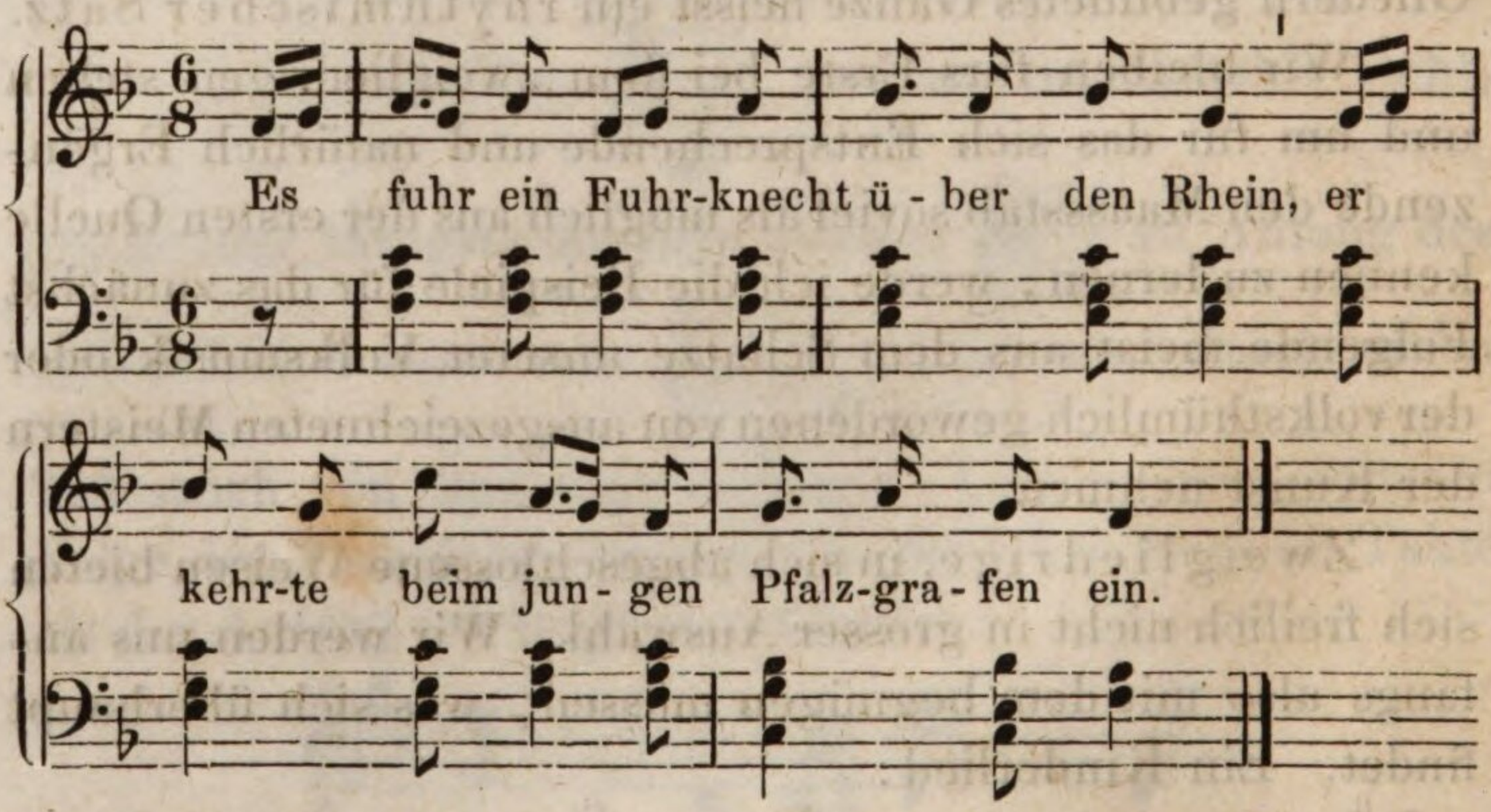
Das erste, aus zwei Takten bestehende rhythmische Glied:



hat einen weiblichen, das zweite, als das rhythmische Gegenglied:



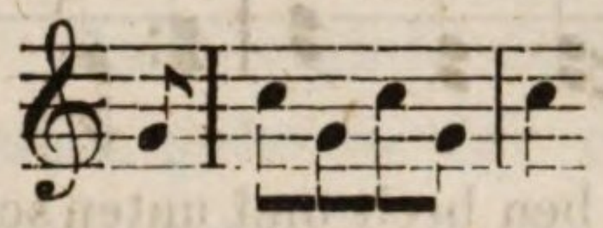
einen männlichen Schluss. Ersteren nennt man hier Halb-, letzteren Ganz- oder vollkommenen Schluss. Dies Lied gehört also zu der gemischten Gattung im geraden Takt. Ursprünglich mag es, als Sprechlied, wohl auch ganz frei im Takte recitirt worden sein; doch nicht als Recitativ in dem Sinne des Wortes, wie es sich in unsern Opern und Oratorien findet, sondern als eine Mischform von Gesang und Sprache. Indessen kommt es hier nicht sowohl auf strengen Takt, als vielmehr auf die einheitliche Verbindung verschiedener Zeittheile in Glied und Gegenglied zu einem Ganzen an, und diese fand sich unzweifelhaft früher, als die Takteintheilung. Noch ein Lied in derselben Form führe ich an:



Es ist bedeutend entwickelter und mannichfaltiger, doch bedarf es wohl keiner weiteren Analyse.

Dreigliedrige rhythmische Sätze finden sich schon öfter.

Der allbekannte martialische Hörnerruf:

besteht aus zwei ähnlichen ersten Gliedern und einem Gegengliede. Die beiden ersten Glieder bilden ein Paar, das durch Symmetrie zusammengehört. So wird es dem Gehör leicht, ein einziges Gegenglied:  mit beiden zu einer Einheit zu verbinden. Oft gewinnt das letztere auch durch grössere Stärke und langsamere Bewegung an Bedeutung.

Sobald durch die Melodie — also durch Hinzutreten verschiedener Tonhöhen — grössere Mannichfaltigkeit in der Gestaltung des Gegengliedes möglich wird, können alle Glieder rhythmisch ähnlich sein, ohne dass dadurch Monotonie entstände. Dennoch wird aber durch Stärke oder Bewegung ein Gegenglied hervortreten. So z. B. in dem Liede:

Das Gegenglied erscheint hier in einer Art von vergrössertem Maassstabe. Bisweilen wird dieser auch durch doppelte Längen in der Notenschrift angedeutet, z. B. in dem Liede:

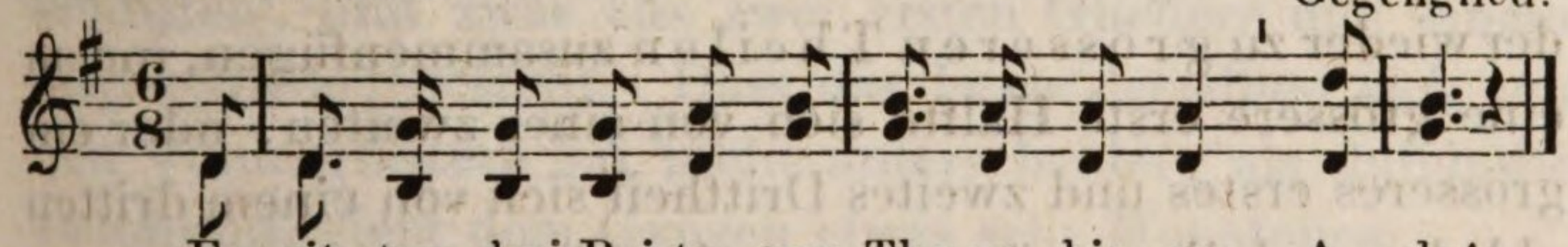
Ein Glied kann aus nur zwei Tönen, ja bisweilen selbst aus nur einem bestehen. So finden sich in der Choralmelodie: »Wie schön leucht't uns der Morgenstern«, welche aus einem Volksliede entstanden ist, die beiden zweitönigen Glieder:

indem das eine dem andern symmetrisch entspricht und beide durch die beim Singen entstehende Pause nach der Fermate abgegrenzt sind. Jedes Glied ist im Grunde nur ein weiblicher Schluss. Es entspricht dem trochäischen Versfusse der Prosodie. Weber's volksthümliches Lied aus »Preziosa«:

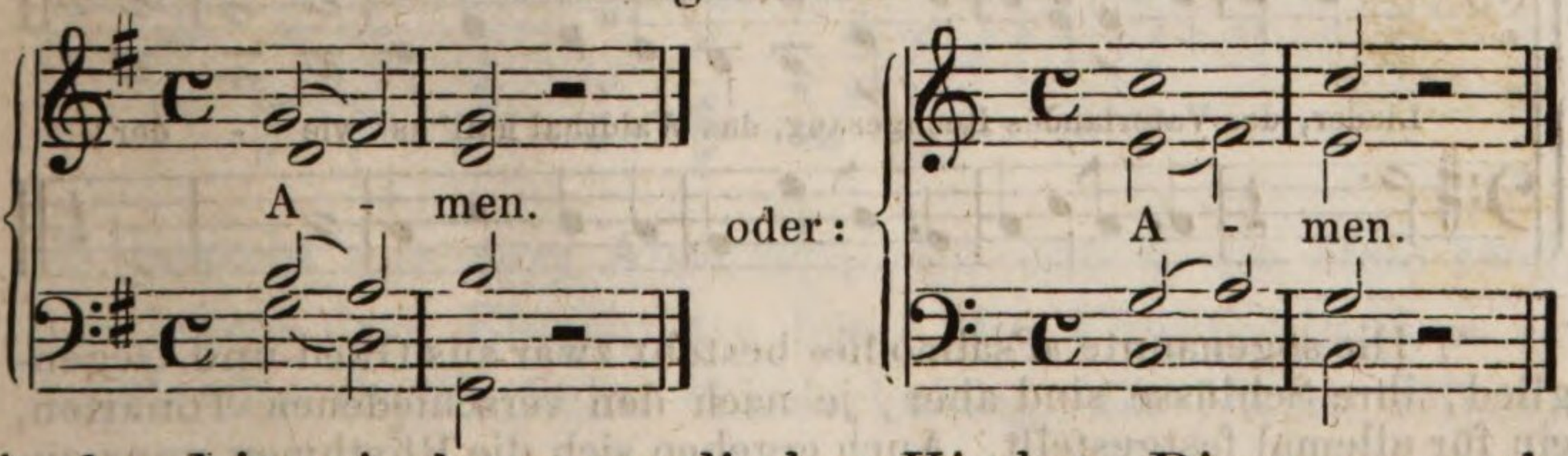
beginnt ebenfalls mit zweitönigen Gliedern. Von diesen bildet jedoch jedes einen männlichen Schluss. In der Prosodie entspricht ihm der jambische Versfuss. Das Volkslied:

hat in den ersten beiden Gliedern nur einen Ton. Er erscheint als männlicher Schluss. Hierfür giebt es kein Analogon in der Prosodie; die Musik geht in der genaueren Abmessung der Bewegung schon hier über die Sprache hinaus. Indessen erinnert es doch an den daktylischen Versfuss.

Ein so kleines Glied genügt oft, um einem oder mehreren grösseren als Gegenglied genüberzutreten, z. B. in dem Volksliede:



Doch muss dann, wie es auch in diesem Liede durch Wiederholung zu Anfange und durch symmetrische Fortführung im weiteren Verlaufe und überhaupt durch grössere Betonung der Fall ist, das Gleichgewicht der Bewegung wiederhergestellt sein. Fehlt dies, so fehlt das Wesentlichste für die rhythmische Form. Wenn wir nun einer Musik begegnen, in der die symmetrische Gliederung fehlt, so hat dies einen besondern Grund, der die Ausnahme von der Regel berechtigt. Ohne diese rhythmische Parallele erscheint z. B. das »einmalige Amen«:



in der Liturgie der evangelischen Kirche. Dies muss nach seinem Ursprunge als Antwort der Gemeinde auf den früher

hier voraufgehenden Gesang des Geistlichen betrachtet werden. Es ist ein blosser Tonschluss, der auch in noch weiterer Ausdehnung vorkommt, z. B.

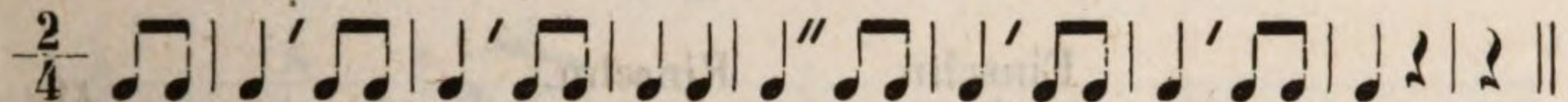
und dem wir später unter dem Namen der vollkommenen Cadenz wieder begegnen werden.*)

Trotz aller Symmetrie würde indessen bei der grösseren Erweiterung eines rhythmischen Satzes die Leichtigkeit der Auffassung des Ganzen verloren gehen, wenn nicht auf das Hervortreten des Zusammengehörigen auch in grösserem Maassstabe hingewirkt würde. Und so müssen sich die Glieder wieder zu grösseren Theilen zusammenfügen, indem eine grössere erste Hälfte sich von einer zweiten, oder ein grösseres erstes und zweites Drittheil sich von einem dritten abhebt, und diese müssen untereinander wieder in schönem Verhältnisse stehen. So ist z. B. das Lied von Methfessel:

*) Die sogenannte »Psalmodie« besteht zwar aus Glied und Gegenglied, ihre Schlüsse sind aber, je nach den verschiedenen Tonarten, ein für allemal festgestellt. Auch ergeben sich die Rhythmen ganz zufällig durch die Zahl der Sylben des Verses. So grossen historischen Werth für die christliche Kirche sie auch haben, so findet sich in ihnen doch nicht das, was wir Kunstform nennen.

viergliedrig, aber seine vier Glieder treten wieder zu einer grösseren Zweitheiligkeit zusammen, indem zwei Glieder die erste und zwei Glieder die letzte Hälfte bilden. Dieser grössere Theil wird »Absatz« und jeder kleinere Theil, also jedes einzelne Glied, »Einschnitt« genannt. Der erste, kleinste Keim, aus welchem letzterer hervorgeht, heisst »Motiv«. Hiernach besteht dies Lied aus zwei Absätzen, von denen jeder zwei Einschnitte hat, und es tritt dem Ohre eine solche Ordnung und Unterordnung dieser Theile entgegen, dass es das Ganze durchaus leicht aufzufassen vermag.

Sechsgliedrig ist der bekannte Trommelmarsch:



Es ist ein Satz von zwei Absätzen, deren jeder aus drei Einschnitten, und zwar aus zwei ersten Gliedern und einem Gegengliede, besteht. Dass das letzte derselben sich von den Vordergliedern gar nicht unterscheidet, als durch die Betonung, giebt dem Ganzen etwas sehr Monotones.

Fünfgliedrig ist das Lied:

Es besteht aus zwei Absätzen, von denen der erste zwei, der letzte drei Einschnitte hat. Die Fünfgliedrigkeit ist durch die rhythmische Wiederholung des ersten Gliedes

*) Ursprünglich: »Es war'n einmal drei Reit'r gefang'n«.

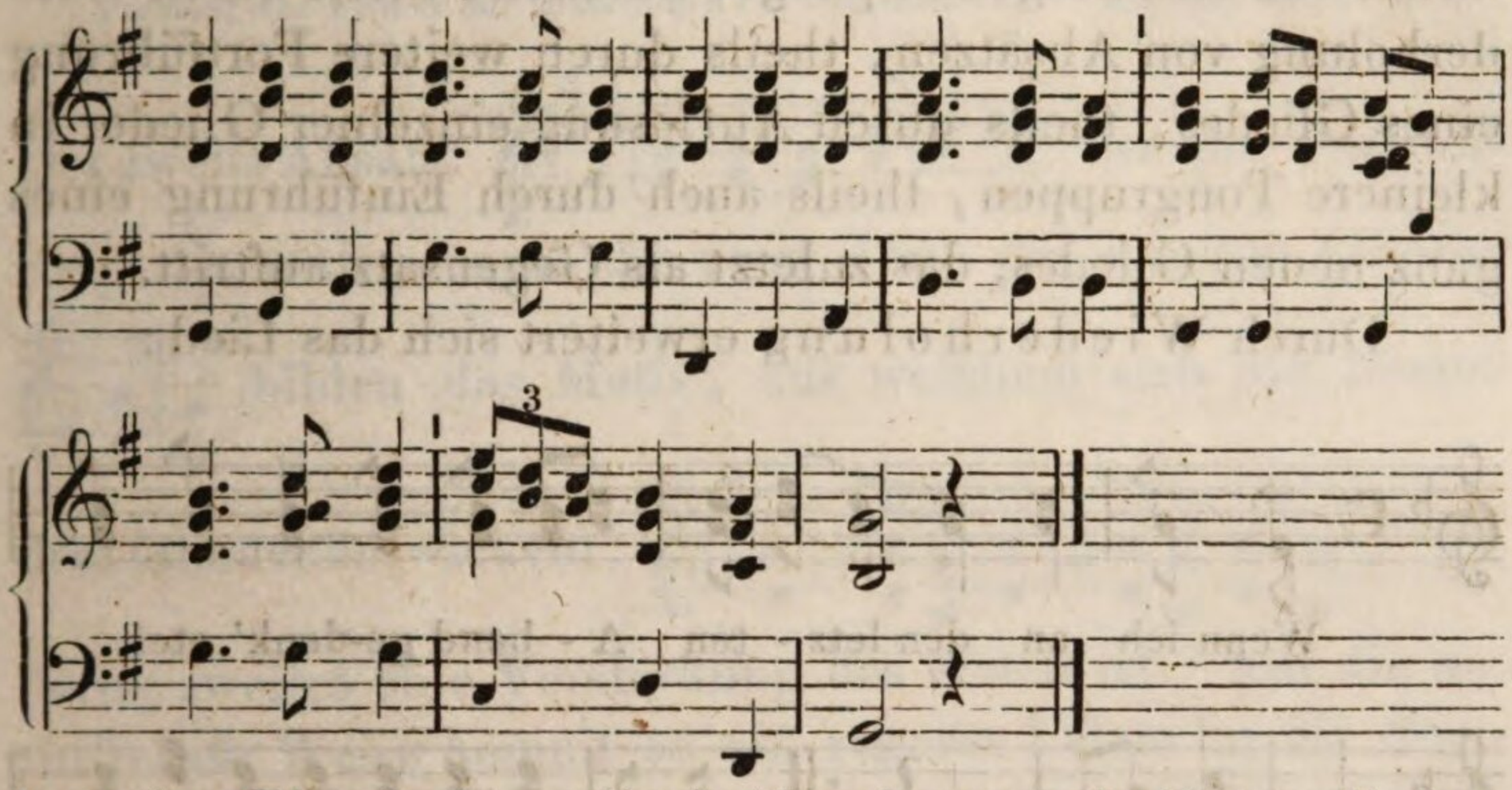
im zweiten Absatz:

entstanden. Hier ist das Ganze in zwei ungleiche Hälften getheilt. Eine solche Eintheilung führt leicht auf das in der neueren Zeit von Zeising für die bildenden Künste zur Anwendung gebrachte Gesetz, nach welchem die kleinere Hälfte zur grösseren, wie die grössere zum Ganzen (3 : 5 = 5 : 8) sich verhalten soll. Oft trifft dies auch in der Musik zu, oft aber auch nicht, am wenigsten aber kann es maassgebend sein, sobald das Logische in das Aesthetische übergeht. — Das Lied:

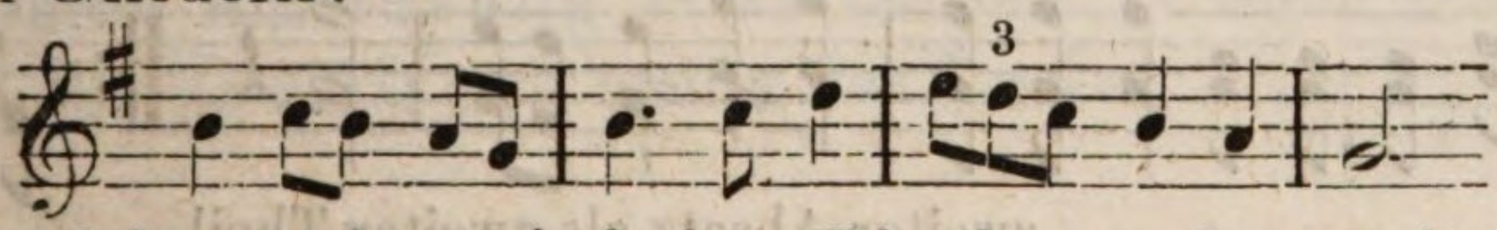
ist neungliedrig. Es zerfällt in drei Absätze und jeder von diesen in drei Einschnitte. Der dritte Absatz ist ganz derselbe, wie der erste, während von den Einschnitten sich die beiden ersten entsprechen, der dritte als Gegenglied auftritt. Auch dieser Satz entbehrt der rhythmischen Mannichfaltigkeit; er ist aber für uns insofern von grossem Interesse, als er den Keim der später bei der mehrtheiligen Liedform zu erwähnenden grösseren Dreitheiligkeit enthält, in welcher der erste Theil durch ein da Capo oder durch eine Variirung zum dritten wird.

Siebengliedrig ist das Lied: »Heil Dir im Siegerkranz«. Es besteht aus zwei Absätzen; der erste davon:

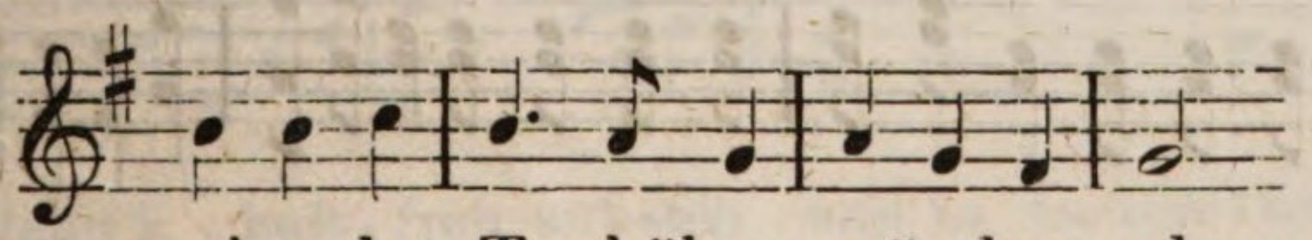
hat drei Einschnitte, den letzten als Gegenglied; der zweite:



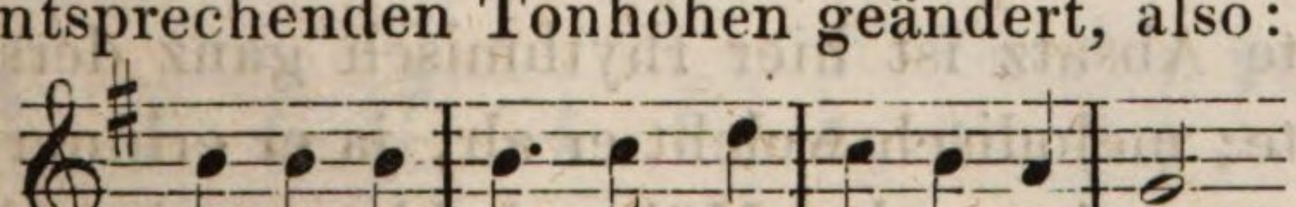
hat vier Einschnitte, die beiden letzten als Gegenglieder. Bemerkenswerth ist die Variation des Rhythmus in diesen letzten Gliedern:



welche sich aus dem einfachen Rhythmus des zweiten und dritten:



mit den entsprechenden Tonhöhen geändert, also:



ergeben hat. Solche Variation findet sich häufig und man hat bei dem Erforschen der rhythmischen Einheit oft, namentlich in Instrumentalcompositionen, auf sie zurückzugehen.

Sobald, wie es in diesem Liede der Fall ist, die Absätze durch vollkommene Abrundung zu einer solchen Bedeutung gelangen, dass sie für sich als besondere Ganze

gelten können, so nennt man sie wieder speziell ersten und zweiten Theil, und diese treten unter Umständen wieder als Vorder- und Nachsatz auf.

Alle Fälle der Erweiterung des rhythmischen Satzes hinzustellen, ist nicht gut möglich. Doch möchte ich wenigstens noch die Art und Weise andeuten, wie sie auch ferner vor sich zu gehen pflegt; nämlich: theils durch Wiederholung von Absätzen, theils durch weitere Fortführung eines Gliedes, theils durch Auflösung einzelner Glieder in kleinere Tongruppen, theils auch durch Einführung eines ganz neuen Gliedes, das zuletzt als Gegensatz auftritt.

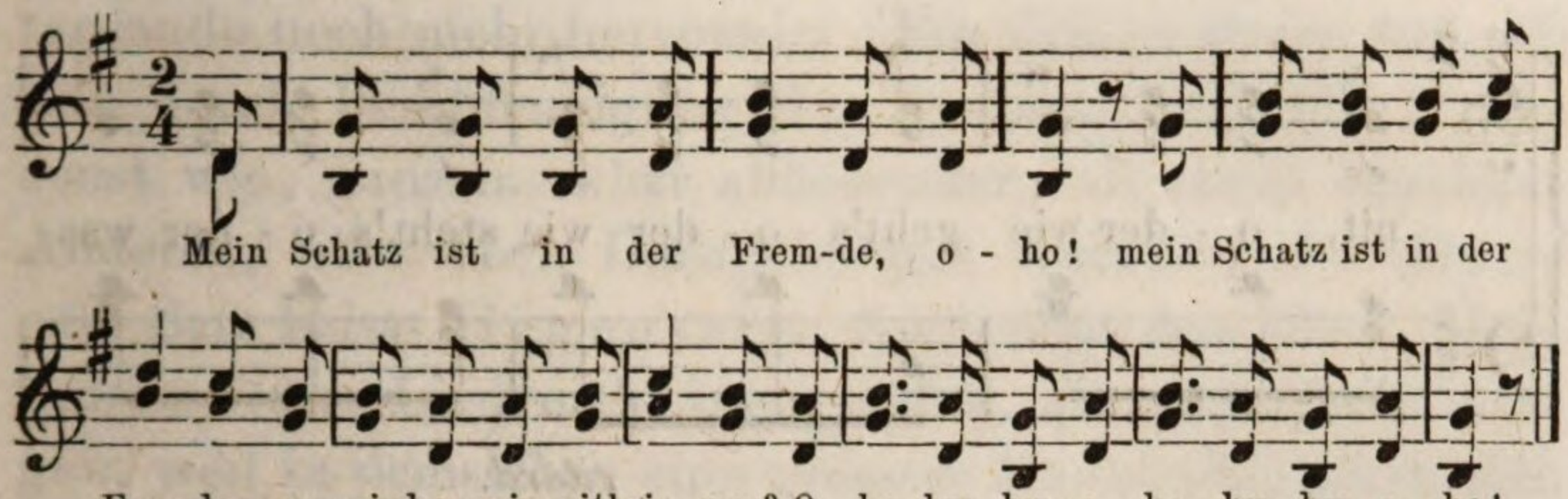
Durch Wiederholung erweitert sich das Lied:

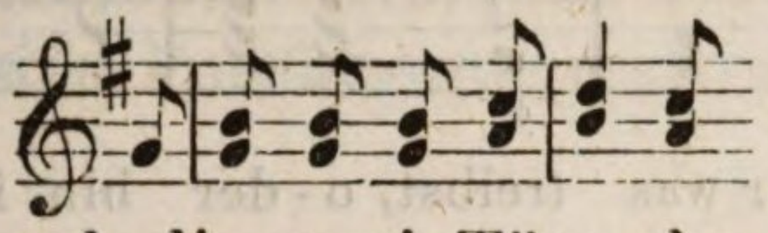
Absatz als erster Theil.

zweiter Absatz als zweiter Theil.

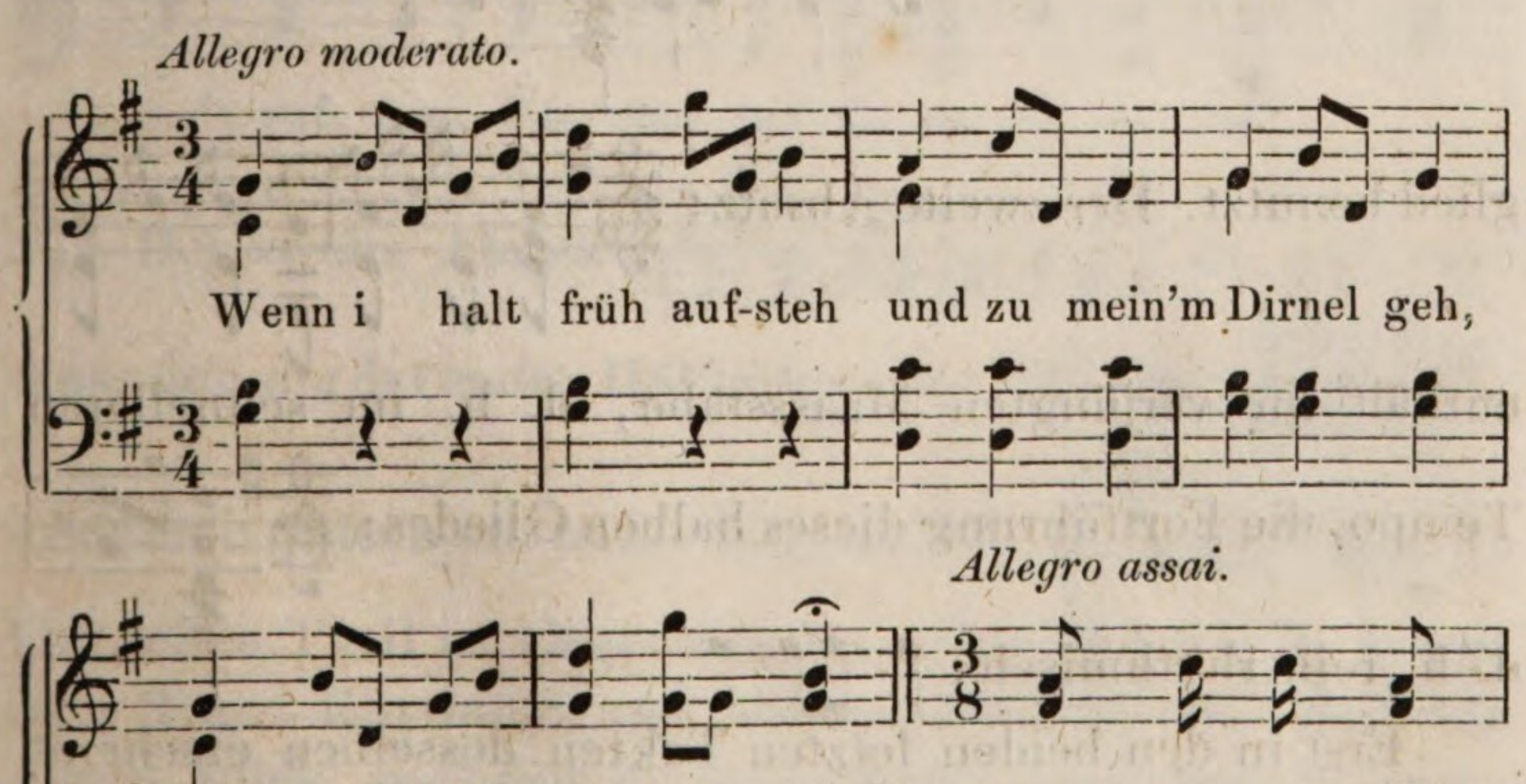
Der letzte Absatz ist hier rhythmisch ganz derselbe, wie der zweite; melodisch weicht er ab, ja er erinnert sogar an den ersten, und man hat Mühe, beides auseinander zu halten. Der zweite wie der dritte Absatz sind, dem ersten gegenüber, Nachsätze. Der Schluss erscheint also in besonders »gesättigter« Form. Er enthält den Keim zu dem, was wir später, melodisch und harmonisch ausgeführt, unter dem Namen Coda wiederfinden werden.

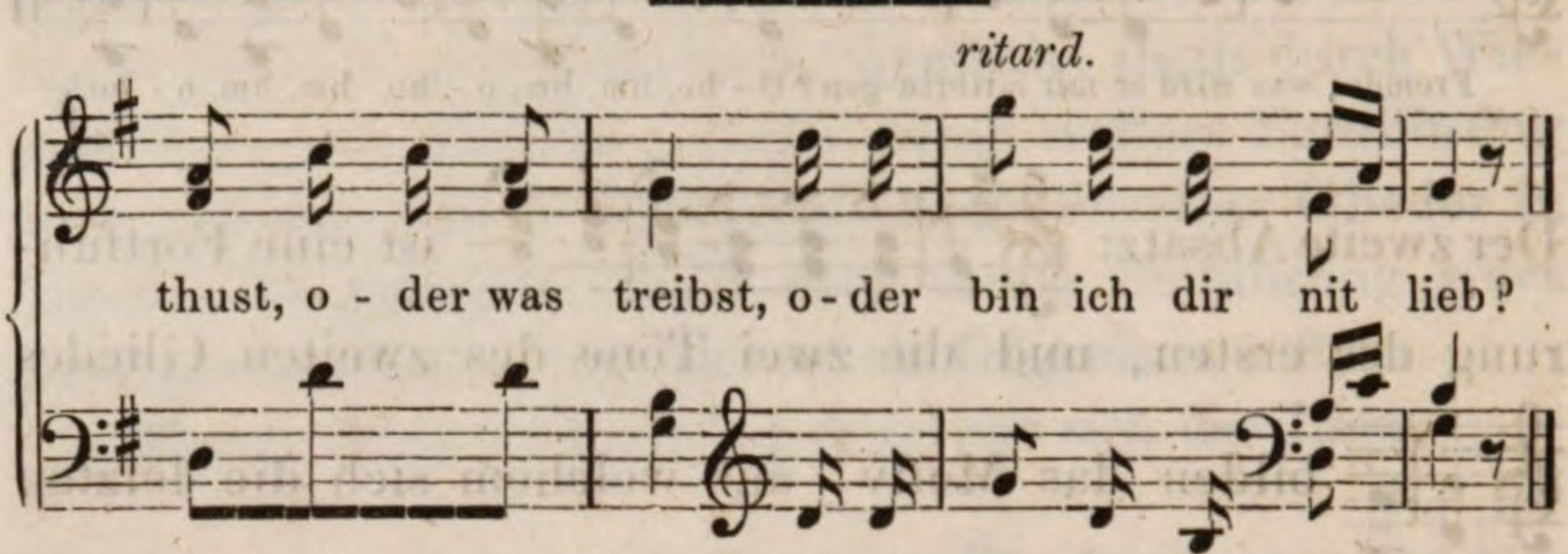
Durch Fortführung eines Gliedes oder seines Motivs erweitert, erscheint z. B. das Lied:

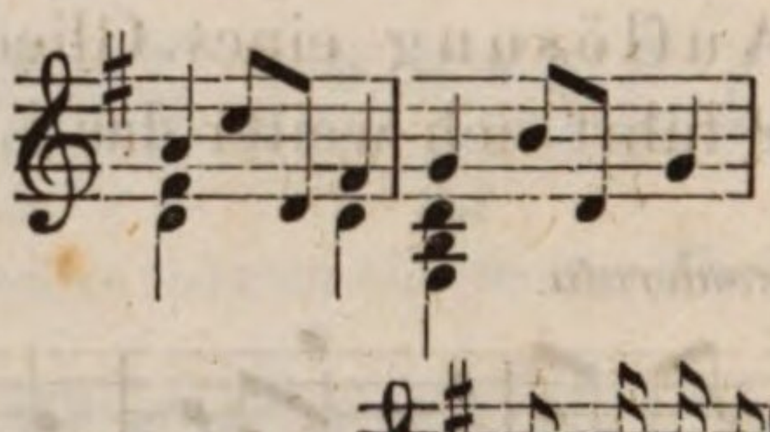
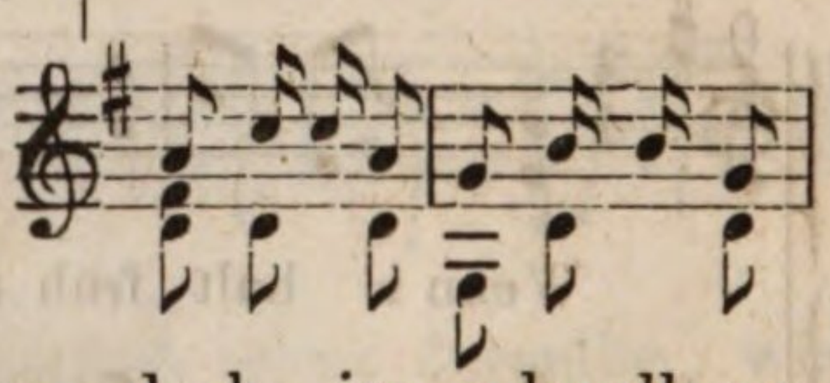
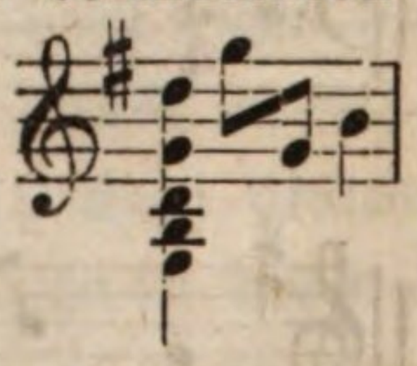
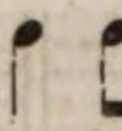


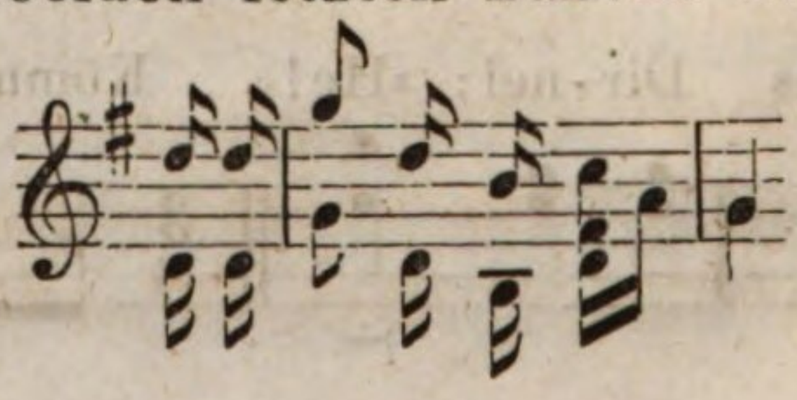
Der zweite Absatz:  ist eine Fortführung des ersten, und die zwei Töne des zweiten Gliedes bilden das Motiv, aus welchem sich die letzten drei Glieder entwickeln: , deren zweites eine Verstärkung des ersten ist. Auf die natürlichste Weise kommt so ein regeres Leben in die Composition, das freilich in dem beschränkten Rahmen dieser Form immer noch dürftig bleibt.

Durch Auflösung eines Gliedes in seine einzelnen Bestandtheile führt sich weiter das Lied:

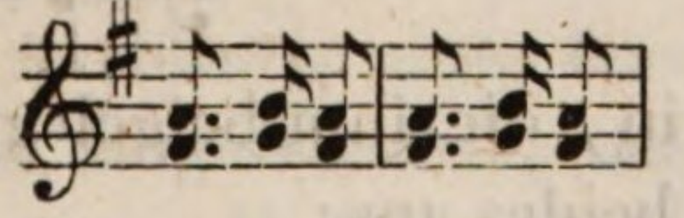
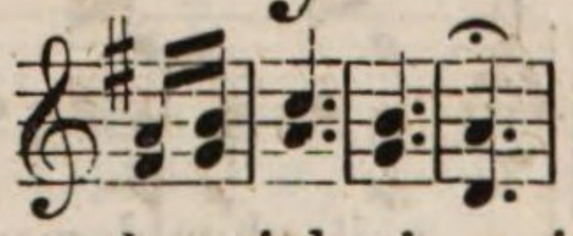




Das erste Glied: wird in seine beiden Takte aufgelös't, und der zweite: durch Weiterführung:  als Gegenglied benutzt. Der zweite Absatz:  enthält im verjüngten Maassstabe, d. h. im schnelleren Tempo, die Fortführung dieses halben Gliedes:  d. h. rein rhythmisch:  .

Erst in den beiden letzten Takten desselben erscheint das Gegenglied:  , welches im Ri-

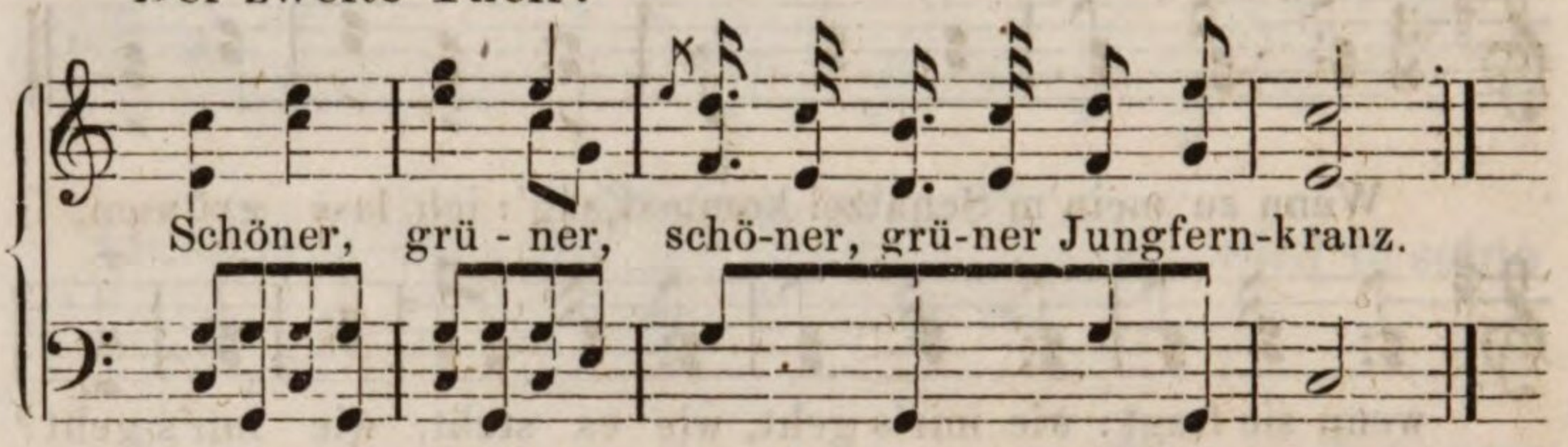
tardando noch mehr hervortritt. Ein sich in dieser Art, ob nun durch Beschleunigung des Tempo's, wie hier, oder sonst wie, ganz merkbar abhebender, als etwas durchaus Anderes, aber doch Dazugehöriges erscheinender Absatz oder Satz heisst Gegensatz. Auch ohne denselben würde indessen dies Lied mehr interessiren, als die meisten vorigen, weil in demselben eine grössere Mannichfaltigkeit sich mit einer grösseren Einheit verbindet. — Aehnlich, wie im voraufgehenden, sind Fortführung und Gegensatz in dem Liede:

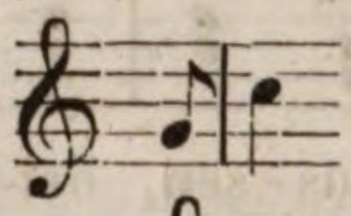
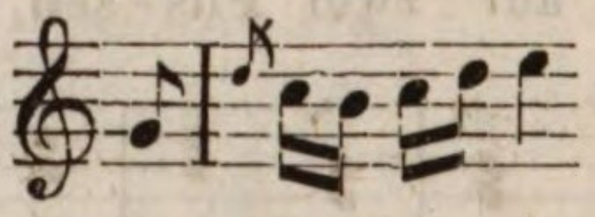
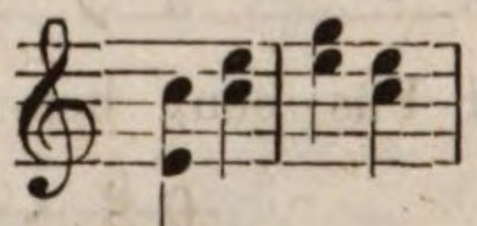
Der zweite Absatz:  ist nur eine Ausspinnung der ersten Hälfte des ersten Gliedes: ; er enthält jedoch ein neues Gegenglied:  . Der letzte Theil ist Gegensatz des ersten und weicht in seinem Tanz-Rhythmus von diesem durchaus ab. Auf den ersten Blick erscheint er launenhaft. Aus den Worten: »wenn sie fragt: wie mir's geht? sag': auf zwei Füssen«, ergiebt sich aber, dass hier ein Scherz gemeint ist, der durch die Stärke des Gegensatzes hervortreten soll.

Oft klingt der Gegensatz nur an ; man wählt dafür dann nicht den Namen, aber muss bei der Erklärung des Fremdartigen doch auf sein Vorhandensein zurückgehen. Z. B. in Weber's Lied :

Andante quasi Allegretto.

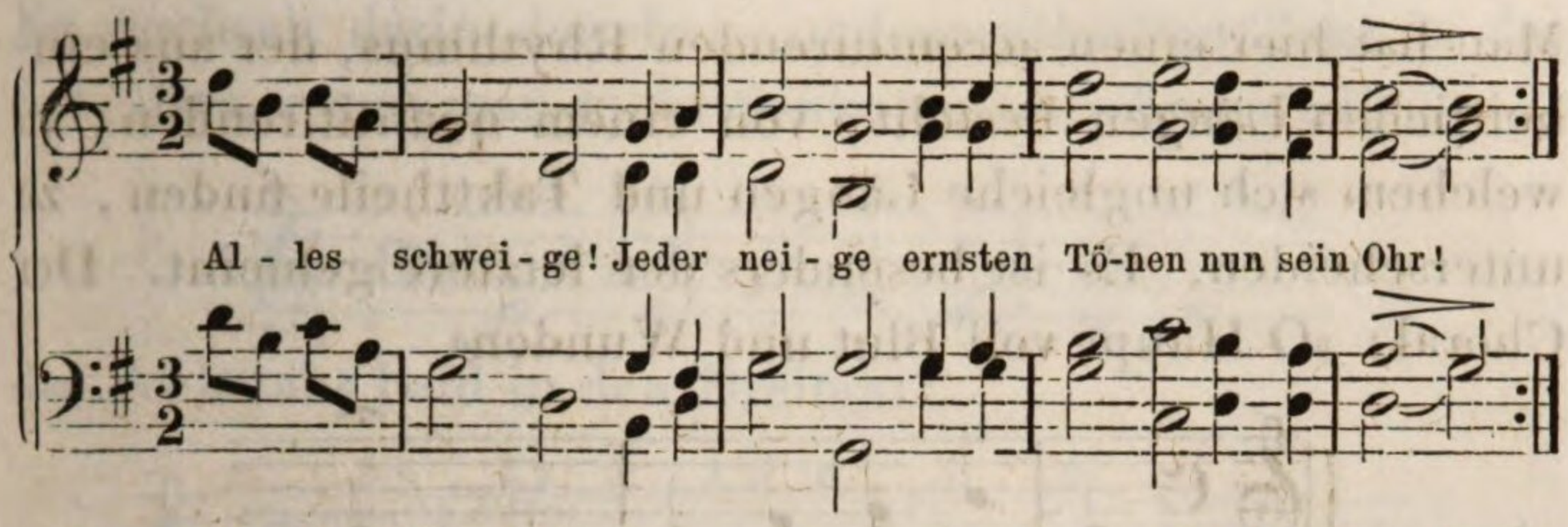
Der zweite Theil :



weicht nicht blos in Länge und Kürze ab, sondern hat auch das Achtel des Auftaktes  ganz aufgegeben. Das dem Graziösen des Anfangs :  hier gegenübertretende Gravitätische :  weis't auf die Gewichtigkeit hin, die ihm beigelegt werden soll. Der dritte Theil gleicht beides aus :

Erscheint ein ganzer Theil in anderem Takt, so ist dies ähnlich zu erklären.

In dem Studentenliede :

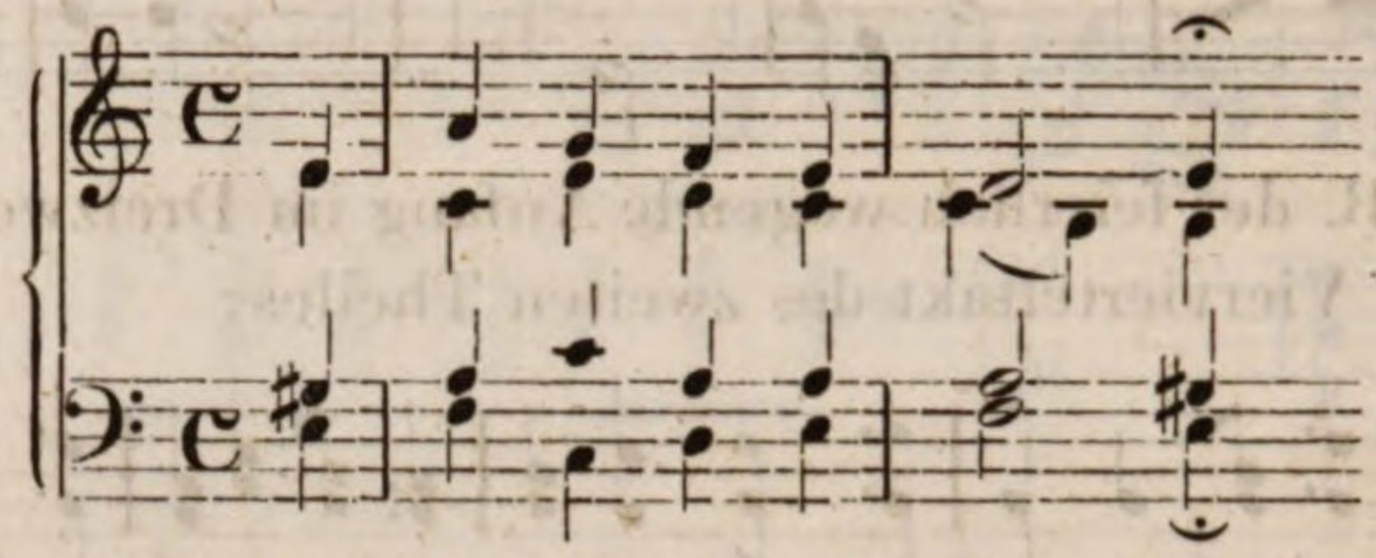


geht z. B. der feierlich wogende Anfang im Dreizweiteltakt mit dem Viervierteltakt des zweiten Theiles:

in kräftig-dithyrambischen Schwung über. Ein Taktwechsel tritt aber zum öftern auch ein, ohne dass dadurch etwas Gegensätzliches gebildet würde. Er ist dann entweder durch Fortführung oder Auflösung eines Gliedes entstanden, oder unvollkommen aufgezeichnet, oder launenhaft erfunden. Nur für den ersten Fall sei ein Beispiel angeführt in dem Liede:

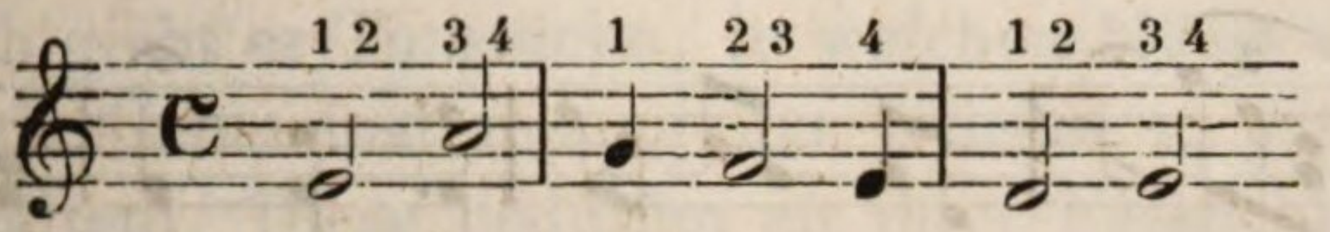
Hier wechseln nämlich Neunachtel- und Sechsachteltakt; beide kommen indessen in der Einheit des Dreiachteltaktes wieder zusammen und so entsteht kein Schwanken in der Bewegung. — In dem rhythmischen Chorale findet sich der Taktwechsel oft in noch grösserer Mannichfaltigkeit.

Man hat hier einen accentuirenden Rhythmus, der aus einheitlichen Längen besteht, von einem quantitirenden, in welchem sich ungleiche Längen und Takttheile finden, zu unterscheiden. Es ist besonders der letztere gemeint. Der Choral: »O Haupt voll Blut und Wunden«

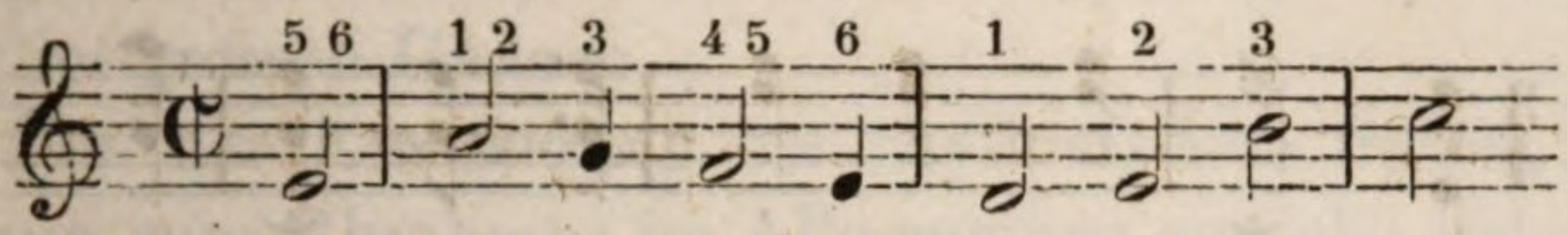


welchem eine im Jahre 1601 von Hassler componirte Melodie zu Grunde liegt, klingt ursprünglich (nach einem Tonsatz von Schein, 1627):

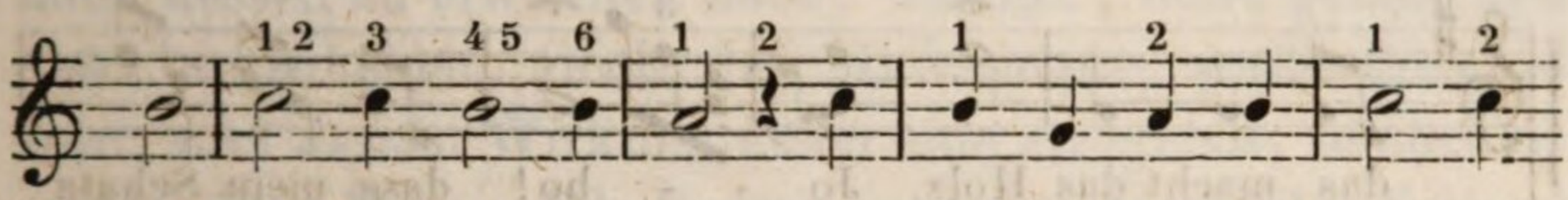
Es wechselt darin der drei- und zweitheilige Takt in der Art, dass, wenn man nicht Synkopen annehmen will:



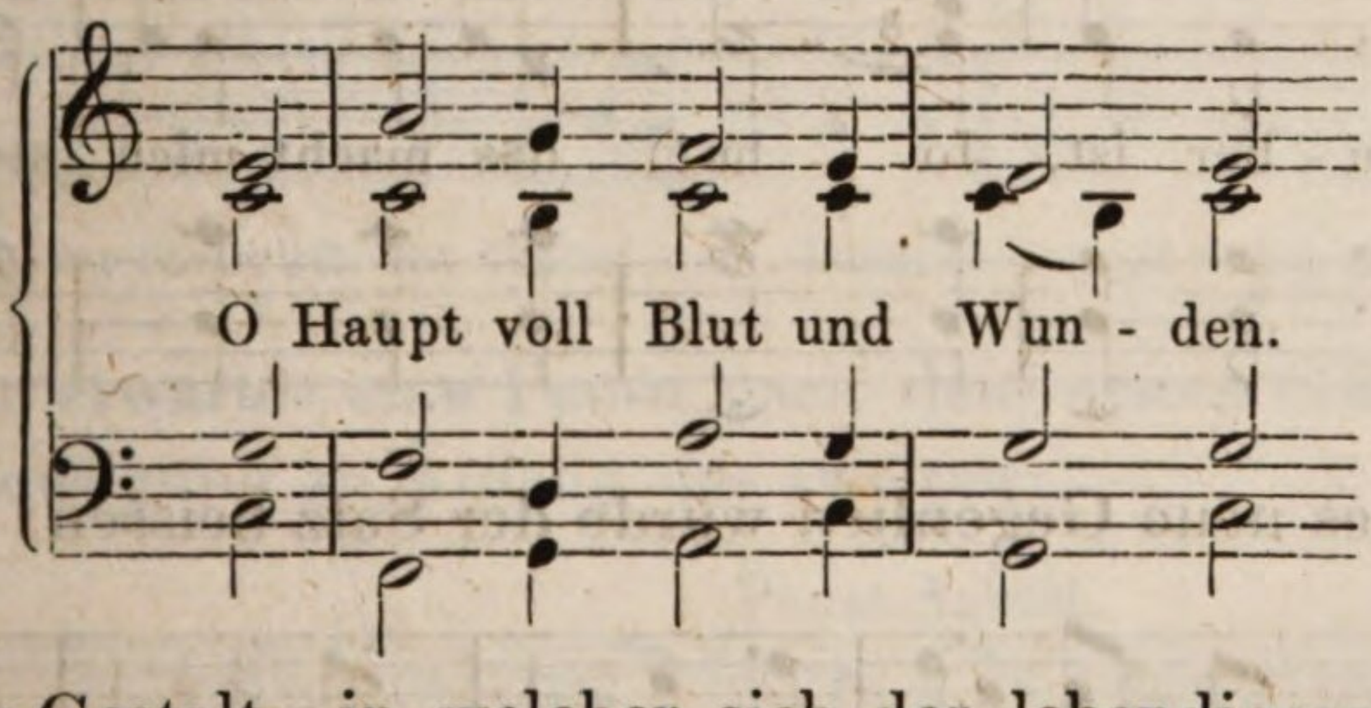
der Sechstakt bald in den Dreitakt:



bald in den Zweitakt:



übergeht. Dadurch entsteht ein solches Schwanken in der Bewegung, dass man glauben möchte, es sei gar kein Takt darin. Takt in unserem Sinne findet sich auch nicht, wohl aber eine rhythmische Messung der einzelnen Töne nach ihrer Länge und Kürze:



In dieser Gestalt, in welcher sich der lebendigere Rhythmus des Volksliedes mit dem ruhigeren und einfacheren des Chorals gemischt hatte, wurden manche Melodien im 16. und 17. Jahrhundert gesungen, jedoch vornämlich nur von kunstgeübten Sängerchören. Ungefähr tausend Jahre früher hatte aber Gregor der Grosse bereits den Choral in Tönen von gleich langer Dauer singen lassen, um ihm so den Ausdruck erhabener Ruhe zu geben. Dies war nicht allein ein ästhetischer, sondern auch ein praktischer Gewinn für denselben. Denn soll die ganze Gemeinde in angemessener Weise einstimmen, so muss die rhythmische Bewegung einfach und ruhig sein.

Durch Einführung eines neuen Gliedes erweitert sich das Lied:

Ohne dies neue Gegenlied würde der Satz heissen:

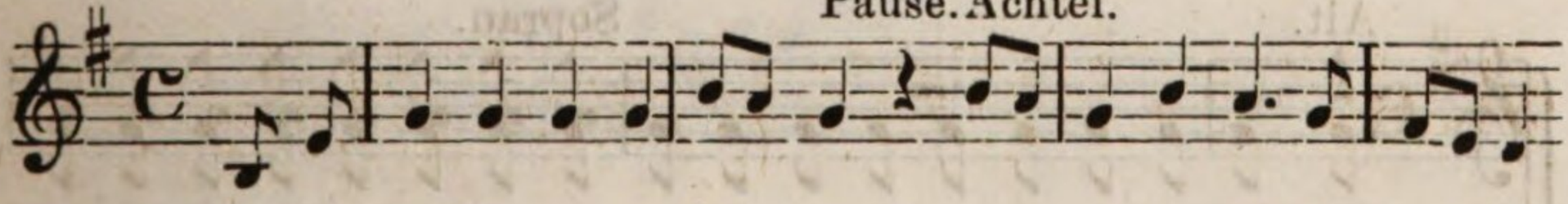
und ganz abgerundet sein. Man könnte danach tanzen. Vor jedes seiner vier Glieder schiebt sich ein neues, es leitet sie ein. Dass dies hier jodelnd geschieht, ist eine charakteristische Zugabe. Es würde aber offenbar genügen, wenn nur einmal und zwar anfangs, oder vielleicht symmetrisch entsprechend, noch zum zweitenmale am Schluss, Aehnliches vor sich ginge. Der Satz leidet also an Ueberladung. Es lässt sich aber an ihm der Keim ersehen, aus welchem die

später zu erwähnende Einleitung oder Introduction hervorgeht.

Auch giebt es Tonstücke, in welchen Maass und Ordnung, wie Uebereinstimmung der Glieder in ganz freier Weise walten. Diese bedürfen zu ihrer Fasslichkeit aber wenigstens der Eurythmie, einer einheitsvollen Gliederung im grossen Ganzen.

Von der Erweiterung des rhythmischen Satzes kehre ich nun zum Rhythmus im Allgemeinen zurück; indem ich noch dessen zu erwähnen habe, welcher, ohne gerade den Takt aufzuheben, doch das Gleichmaass vorübergehend stört, und dessen Wirkung daher eine erregende, beunruhigende ist. Dieser Rhythmus entsteht durch das frühere oder spätere Eintreten von Tönen, als man es erwartet. Schon bei dem näheren Zusammenrücken von Taktgliedern, die sonst vielleicht durch Pausen getrennt wären, begegnen wir ihm. So in Berger's

Das Ohr erwartet eine Pause nach dem ersten Gliede und Achtelbewegung zu Anfang des zweiten:



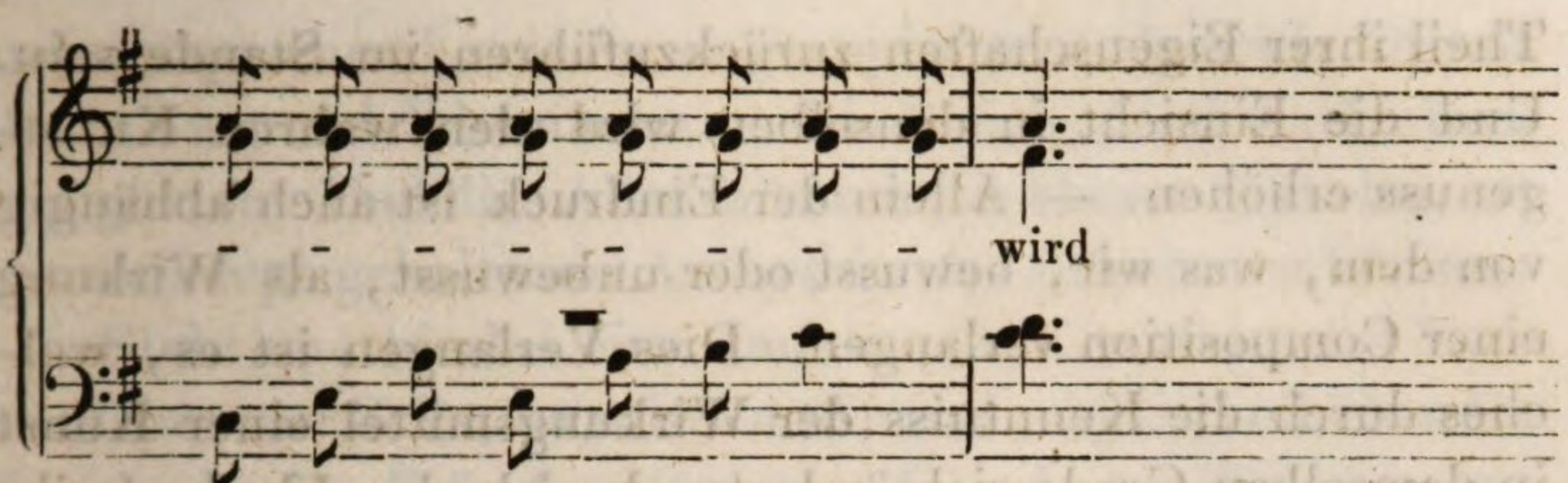
Der Grund der getäuschten Erwartung oder vielmehr der eintretenden Ueberraschung liegt in den Worten: »Innspruck hat mit Sturm genommen«. Das hier vorausgenommene und dann verlängerte Achtel ist also charakteristisch und hat auch charakteristische Betonung. Fehlt der rechte Beweggrund für dergleichen, so ist die Composition sonderbar, launenhaft oder unter Umständen bizarr, barock. Bei hinzutretender Begleitung, und überhaupt in mehrstimmigen Compositionen, ziehen sich oft so ganze Sätze und Absätze in der Art zusammen, dass der Schluss des einen zugleich

Anfang des anderen ist. Die Stelle aus dem ersten Finale des Don Juan:

erreicht hierdurch ihre frappante Wirkung, wenngleich die schwer wuchtende Harmonie auch das Ihrige dazu thut.

Die sogenannte Synkope selbst ist in ähnlicher Weise zu erklären und muss ebenfalls ihre Motivirung haben.

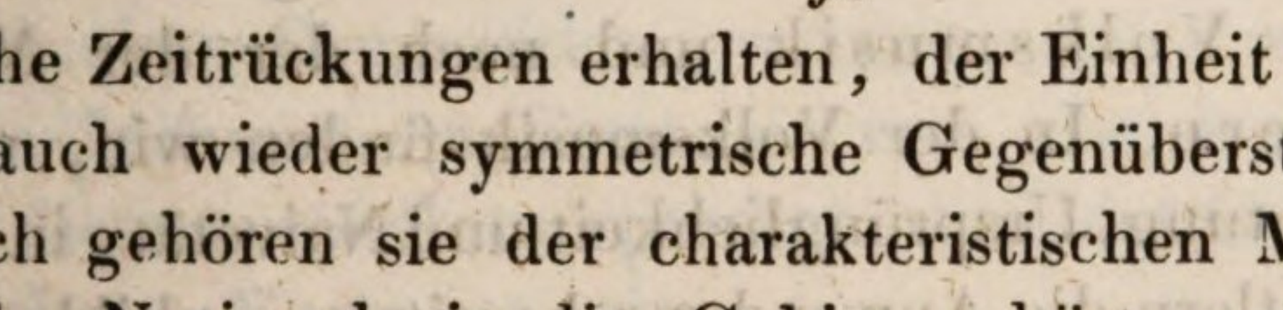
Als Beispiel für die Verspätung des Eintrittes sei das »Wird er — frag' ich« des Tenors in dem Spottchore aus dem »Freischütz« angeführt:



Bass. gleich zieh' er den Hut, Mos-je! etc.

Kurz vorher hatte Kilian synkopirend begonnen:

Solche Zeitrückungen erhalten, der Einheit der Form wegen, auch wieder symmetrische Gegenüberstellungen. Vorzüglich gehören sie der charakteristischen Musik an, und da das Nationale in dies Gebiet gehört, so finden sie sich in Nationaltänzen am häufigsten, in manchen sogar stereotyp, z. B, in der Mazurka und in der Polonaise. Sehr bekannt ist die graziös zurückgehaltene Schlusswendung der letzteren:



Hiermit glaube ich das Nothwendigste über den rhythmischen Satzbau der ersten, einfachsten Form gezeigt zu haben. Bei der Besprechung der Melodie und der Modulation, wie besonders bei der der grösseren Formen, wird es oft möglich sein, das, was hier noch unvollständig geblieben ist, zu ergänzen. Indessen wird das Gegebene doch zum Verständniss der rhythmischen Anlage einer Composition genügen und hierdurch der Weg zur Bildung eines Urtheils darüber angebahnt sein. Wir werden den Eindruck, den wir von einer Composition empfangen, auch auf diesen

Theil ihrer Eigenschaften zurückzuführen im Stande sein. Und die Einsicht in denselben wird den wahren Kunstgenuss erhöhen. — Allein der Eindruck ist auch abhängig von dem, was wir, bewusst oder unbewusst, als Wirkung einer Composition verlangen. Dies Verlangen ist es, welches durch die Kenntniss der Wirkungsmittel einer Kunst in demselben Grade sich ändert, als sich das Ideal von ihr und von jeder Kunstform weiter und weiter bildet. Je mehr wir dies Ideal aus den an uns herantretenden Compositionen zu erkennen suchen, desto mehr werden wir das eigene bilden und desto richtiger wird der Maassstab für die Beurtheilung werden. Um uns nun hierbei durchaus vorurtheilsfrei zu halten und das Hören solcher Compositionen wahrhaft erspriesslich werden zu lassen, müssen wir nach zwei Seiten prüfen, vergleichen und ausgleichen: nach der Seite der Volksmusik und nach der der Musik von Künstlern. In der Volksmusik finden wir, wie in der Volksdichtung, Ursprünglichkeit und Naivetät; in der Musik von Künstlern die Anwendung bereits ausgebildeter Kunstmittel zum Ausdruck ihrer Intention. Wir gewinnen aus der Volksmusik den Maassstab für das Naturwüchsige in der Musik der Künstler, und aus der Musik der Künstler den Maassstab für das Kunstgemässe in der Volksmusik. Erst wenn sich die Vorzüge beider in unserem Ideal ergänzen, haben wir die wahre Norm für unser Urtheil gefunden.

Ungefähr würde hiernach von der rhythmischen Erfindung zu verlangen sein, dass aus ihr vor Allem ein so natürliches und erhöhtes harmonisch-bewegtes Leben uns entgegentrete, dass wir sympathisch angeregt und mit Interesse erfüllt werden. Dabei würde in dem Wechsel von Kürzen und Längen, Betonungen und Nichtbetonungen, von Gliedern und Gegengliedern, Sätzen und Gegensätzen soviel Mannichfaltigkeit liegen müssen, dass das Tonstück von Moment zu Moment an Interesse gewänne. Diese Mannichfaltigkeit müsste aber wieder aus der Einheit eines Ganzen hervorgegangen und das Einzelne, sich ergänzend

und entsprechend, wieder so gruppirt sein, dass wir überall Ordnung und Ebenmaass, wie freiem, frischem Leben begegneten. Und dies Alles müssten wir ebenso mühelos, als mit stets rege gehaltenem Antheil in uns aufnehmen können.

Steht uns hierbei eine umfassende Kenntniss des Vorhandenen zur Seite, so würden wir auch ein Urtheil über die Neuheit der Erfindung haben. Gerade hierfür aber immer den rechten Maassstab zu gewinnen, ist um so schwerer, als die Rhythmen von bereits bekannten Tonstücken bei der Mächtigkeit ihrer Wirkung fast eine Art von zweiter Natur werden, der wir uns nicht allein gern hingeben, sondern deren Uebergewicht wir trotz des besten Wissens und Willens oft erliegen.

Immer bleibt aber die rhythmische Erfindung, die sogenannte »musikalische Plastik«, nur das Gerippe oder die Muskulatur einer Composition; warmes, sinn- und seelerfreuendes Incarnat empfängt sie erst von der Melodie, und über diese speziell zu sprechen wird der Gegenstand meines nächsten Vortrages sein.

Zweiter Vortrag.

Die Melodie nach den ersten Verwandtschaftsgraden der Töne.

In dem vorigen Vortrage hatte ich zu zeigen gesucht, wie sich Töne von gleicher Höhe in der einfachsten Weise zu einem kleinen musikalischen Ganzen, dem rhythmischen Satze, verbinden, und wie dieser sich mit seinen Gliedern und Gegengliedern, Ab- und Gegensätzen in verschiedener Gestalt erweitert. Ich war hierbei von der Zusammengehörigkeit der Töne ausgegangen, und zwar von der in Bezug auf den Moment und die Dauer ihres Erklingens.

Treten nun Töne von verschiedener Höhe oder von gleicher und verschiedener im Wechsel, nacheinander in Verbindung, wie es in der Melodie der Fall ist, so müssen sie ebenfalls vor Allem zusammengehörig sein, hier jedoch vorzugsweise in Bezug auf die Schwingungsverhältnisse, welche Höhe und Tiefe bedingen.

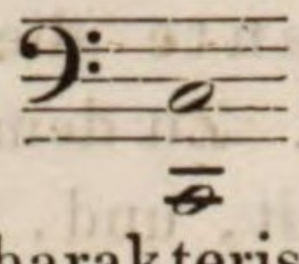
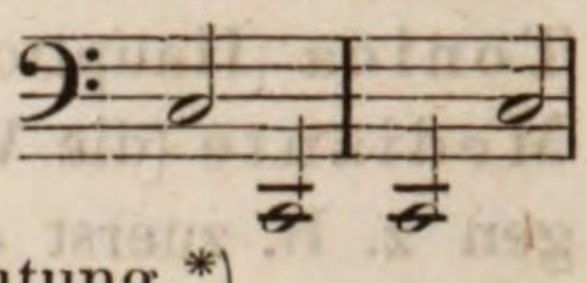
Die einfachsten Schwingungsverhältnisse sind dem Ohre anfangs die liebsten und auf diese werden wir von der Natur selbst geführt. Bei einem stark und voll erklingenden tiefen Tone erzeugen sich nämlich dadurch, dass auch Theilschwingungen entstehen, leise, oft kaum hörbare andere Töne. Man nennt sie mitklingende oder Aliquot-Töne und die Reihenfolge, in der sie erscheinen, bestimmt den Grad der Zusammengehörigkeit der Töne, der Tonverwandtschaft.

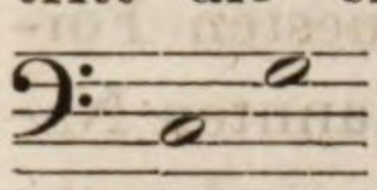
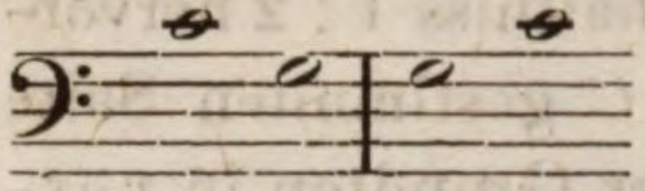
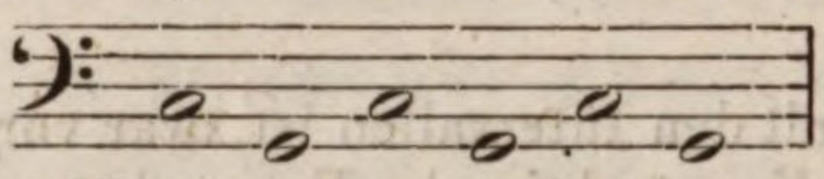
Diese Naturtonreihe besteht zunächst ausser dem Grundtone: aus der Octave,*) Quinte und Terz desselben. Mit dem technischen Ausdrucke heissen diese: Tonica (Hauptton), Dominante (die Herrschende) und Mediante (die Vermittelnde). Zu dem Grundton *C* klingen z. B. zuerst *c*, dann *g* mit, und, nachdem wieder $\bar{c}$ hörbar wurde, $\bar{e}$. Allen Tönen entspricht nun sympathisch die Besaitung unseres Gehörnerven durch die sogenannten Corti'schen Fasern. Nach den neuesten Forschungen von Helmholz werden die eben genannten Naturtöne zuerst erwiedert, und ihr Anklang ist es, der uns angenehm berührt. Wir empfinden die Zusammengehörigkeit dieser Töne und ihr Wechselspiel erscheint uns als etwas durchaus Natürliches.

Die Octave, welche aus dem Verhältniss 1 : 2 hervorgeht, indem die Hälfte der im Tone *C* gestimmten Saite für sich zu schwingen beginnt (*c*), ist der Grundton in verjüngter Gestalt, sie ist also nicht etwas von ihm gegen-

---

*) Die Bekanntschaft mit den Intervallen ist zwar vorausgesetzt, doch sei es gestattet, zu dem Verständniss des Folgenden einen kurzen Aufschluss darüber zu geben. Intervall selbst ist der Zwischenraum zwischen einem Ton und dem andern, gemessen nach Stufen, und Stufe jede Linie und jeder Raum des Notensystems. Ein Ton, der mit dem Ausgangstone auf einer und derselben Stufe steht, ist seine Prime; steht er auf der zweiten Stufe, so heisst er Secunde, und so folgt die Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime, Octave, None, Decime etc. Ueber die Octave zählt man selten hinaus, da sie ein kleines Ganzes umfasst; man nennt deshalb die None wieder Secunde, die Decime Terz u. s w. Bestimmt man die Entfernung von der Octave zur Tiefe, so erhält man die Untersecunde, Unterterz u. s. w. Bei dieser »Umkehrung der Intervalle« erscheint also die Prime als Octave, die Secunde als Septime, die Terz als Sexte, die Quarte als Quinte etc. In der diatonischen Durtonleiter sind alle Intervalle »gross«, bis auf die Quarte, welche »rein« heisst. Wächst die Entfernung um einen halben Ton, indem die Noten auf ihren Stufen stehen bleibend nur den Einfluss des Versetzungszeichens (♯ oder ♭) erfahren, so entstehen übermässige; vermindert sie sich in derselben Weise um einen halben Ton, so entstehen kleine Intervalle (mit Ausnahme der Quinte, die auch wohl hier schon »vermindert« heisst). Bei der Umkehrung werden so grosse Intervalle zu kleinen, übermässige zu verminderten und umgekehrt.

sätzlich Verschiedenes, sondern vielmehr etwas ihm ganz Aehnliches und seine Eigenthümlichkeit nur Erhöhendes. Am natürlichsten erscheint sie deshalb im Zusammenklange mit ihm:  ; melodisch: 
ist sie schon von charakteristischer Bedeutung.*)

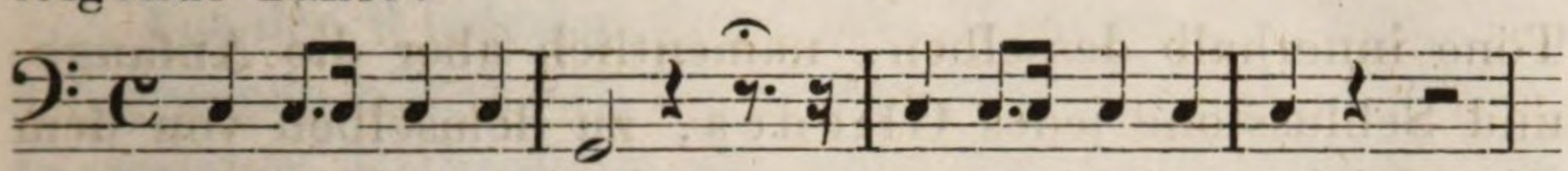
In dem Verhältniss 2 : 3, welches die Quinte ergiebt, tritt die erste gegensätzliche Verschiedenheit auf:  . Wir nehmen etwas wahr, das ein durchaus Anderes ist, als der Grundton, empfinden jedoch die Zusammengehörigkeit beider. Wird dieser Ton zu der höheren Octave in Beziehung gestellt, so erscheint er (nach der sogenannten »Umkehrung der Intervalle«) als Quarte:  . Eine solche Quarte findet sich in den ausser dem Kreise der Kunst gewöhnlich hörbar werdenden Tonverbindungen am häufigsten, u. a. oft beim Glockengeläute:  . So natürlich dies Ton-Hin- und Herwogen erscheint, so ist bei ihm doch noch von keiner Melodie die Rede. Sie entsteht erst durch rhythmisches oder vielmehr eurhythmisches Erklingen dieser Töne.

Eine Art solcher Melodie haben bereits die Pauken in unserem Orchester. Eine derselben ist gewöhnlich in den

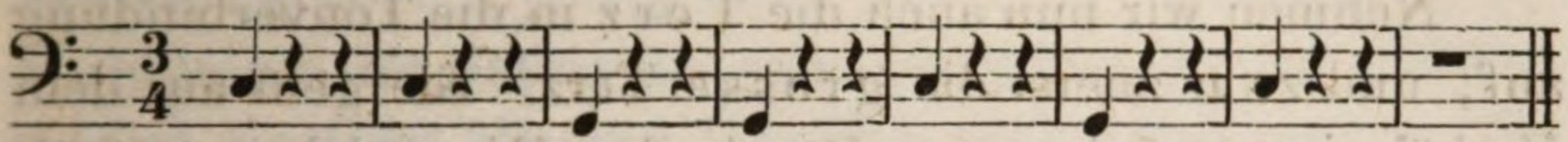
---

*) Ein jedes Kunstwerk soll Charakter haben; allein eine Kunstform an und für sich kann nur das Mittel sein, ihn auszusprechen. Er wird dann ihr Inhalt. Charakteristisch ist daher Alles, was diesen näher bezeichnet. Form und Inhalt sollen sich aber so decken, dass sie beide, indem sie zur einheitlichen Darstellung des Ganzen dienen, doch auch zu ihrem Rechte gelangen. Wie nun ein Kunstwerk, bei welchem die Form auf Kosten des charakteristischen Inhalts in den Vordergrund tritt, mehr formal erscheint, so erscheint ein solches, bei welchem der charakteristische Inhalt auf Kosten der Form in den Vordergrund tritt, mehr charakteristisch. Und in diesem Sinne ist der Ausdruck »charakteristisch« ebenfalls öfter aufzufassen.

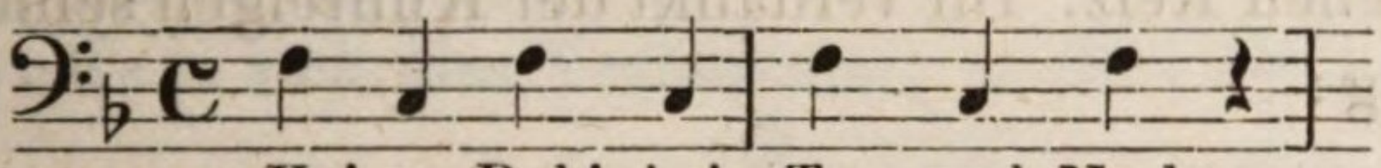
Grundton, die andere in die Quinte gestimmt. Und so finden sich z. B. in Mozart's Titus-Ouverture für die Pauke folgende Takte:



Bis zum Ueberdruss häufig angewendet, kommt diese Tonverbindung als Bass von Tänzen vor:

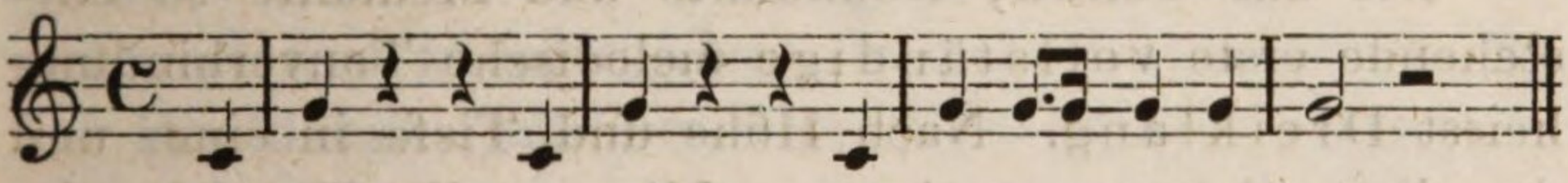


Viele Tonstücke fangen damit an, und die Arie des Leporello im Don Juan:

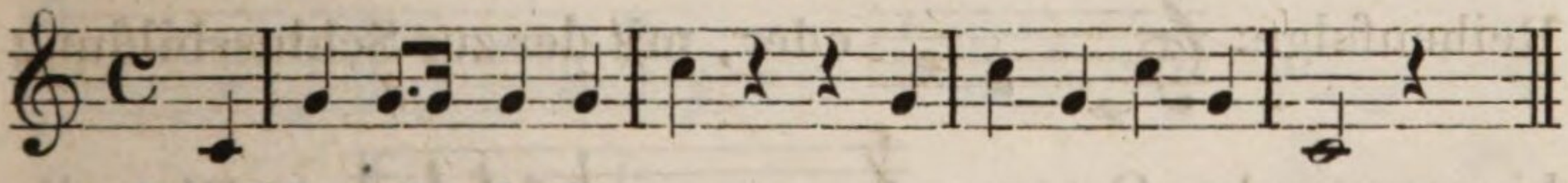


bewegt sich anfangs nur in ihr.

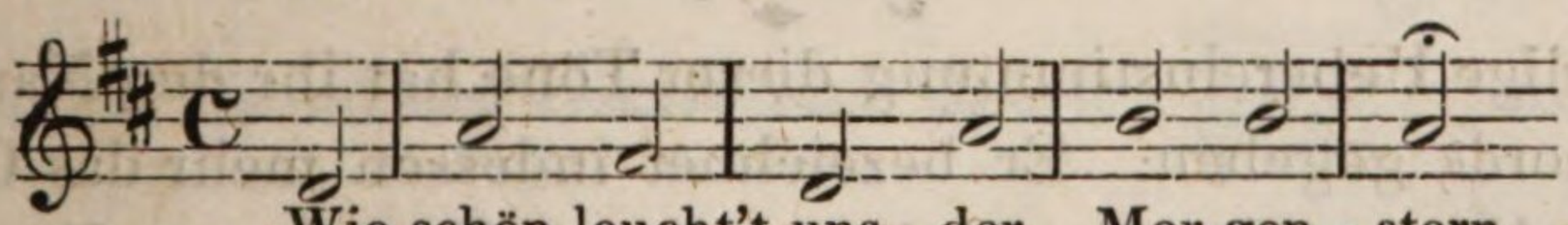
Zur Höhe hin gewendet, also in ihrer Ursprünglichkeit als Quinte, hört man sie häufig von der Trompete:



und so auch mit der höheren Octave:



Die Choralmelodie:

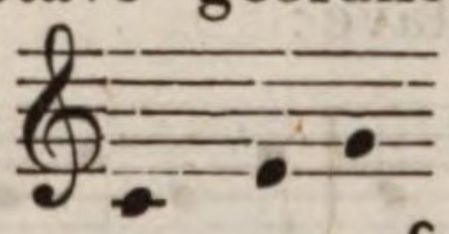
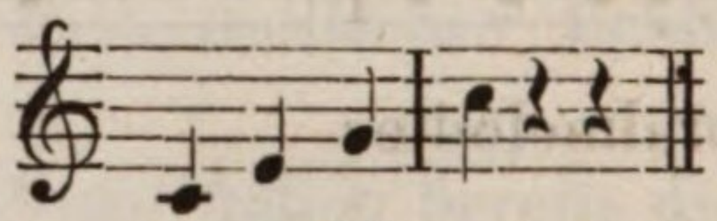


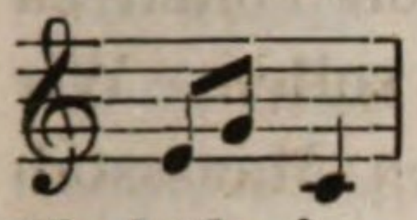
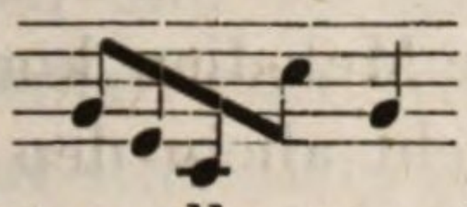
hebt mit der Quinte an und schreitet (im zweiten Takte) mit ihr fort.

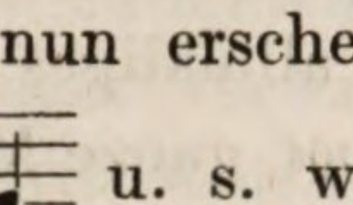
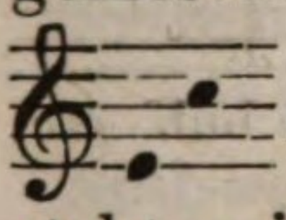
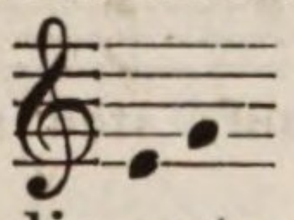
Wie die einzelnen Töne, so müssen auch ganze Tongruppen, welche die rhythmischen Glieder bilden, zusammengehörig sein. Sie müssen aus einer und derselben Toneinheit herstammen. Diese Einheit ist der Grundton, aus welchem wir später die Grundtonart hervorgehen sehen werden. Er findet sich meistens — jedoch nicht ausnahmelos — am Schlusse des Tonstückes. Wie

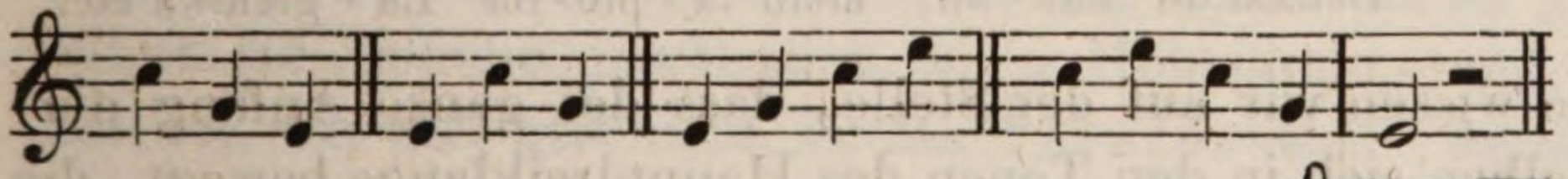
es nothwendig ist, dass letzteres in einem Tone schliesst, in welchem es zu vollkommener Ruhe und Abrundung gelangt, ebenso nothwendig ist es, dass die verschiedenen Töne innerhalb desselben, namentlich aber die Anfangs- und Schlusstöne jedes Gliedes, zu demselben von dem Ohre leicht zurückbezogen werden können. Hierin ist vornämlich die Fasslichkeit einer Melodie zu suchen.

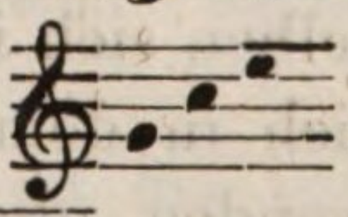
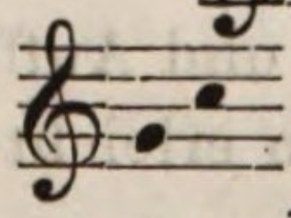
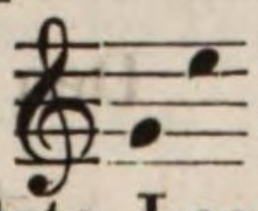
Nehmen wir nun auch die Terz in die Tonverbindung auf, und zwar zuerst die grosse Terz. Sie geht aus dem Verhältniss 4 : 5 hervor. Durch ihre Hinzuziehung erhält das monotone Wechselspiel von Tonica und Dominante erst melodischen Reiz. Ihr verdankt der Kuhreigen seine schöne Wirkung:

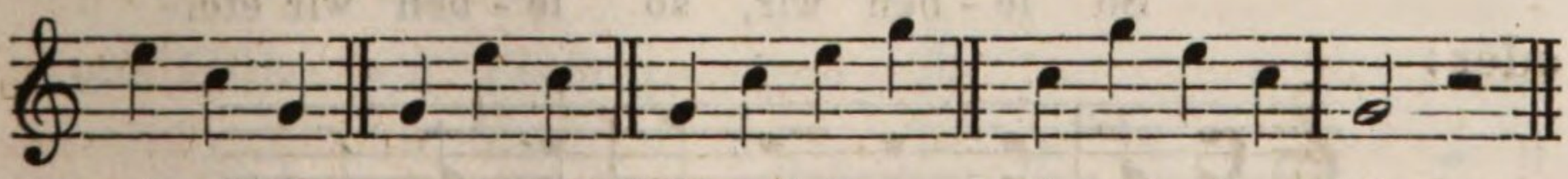
Die aus Tonica, Dominante und Mediante so entstehende erste vollständige melodische Tonverbindung heisst Dreiklang. Nach Höhe und Tiefe in einer und derselben Octave geordnet, erklingen die Töne in der Reihenfolge:  oder, mit der zur Schlussbildung hinzutretenden Octave:  . Die vollständige Uebereinstimmung dieser Töne hat ihr den Namen »Accord« gegeben. Er bezeichnet indessen mehr das Generelle, während die Benennung »Dreiklang« für den eben besprochenen speziellen Fall gebraucht wird. Die in dieser Dreiklangstonfolge erscheinende Terz ist die grosse Terz, die Durterz, und deshalb wird der Dreiklang »Durdreiklang« genannt. Auch er enthält nur melodische Elemente, die erst dann zur Melodie werden, wenn sie in rhythmischer Gliederung erscheinen. Hier sind es denn besonders Sätze für Naturinstrumente, wie Horn oder Trompete, die sich auf Dreiklangstöne beschränken. Allbekannt ist z. B. das Trompetensignal:

Aus der Wiederkehr und dem Wechsel der Töne und Tongruppen bildet sich die Mannichfaltigkeit der Melodie. In welcher Reihenfolge sie nun erscheinen mögen, ob  oder  u. s. w., wenn nur das Verhältniss der Intervalle zum Grundton dasselbe bleibt, so sind sie stets als dem Dreiklange entstammt zu betrachten, der auch wohl in dieser Beziehung Hauptdreiklang genannt wird.

Aendert sich dies Verhältniss, so dass die Terz die Grenze nach der Tiefe bildet:  , und von ihr aus gemessen der nun in die Octave versetzte Grundton als Sexte:  , die Quinte als Terz:  erscheint, so entsteht, wie man zu sagen pflegt, die erste »versetzte Lage« des Dreiklangs, mit dem besonderen Namen »Sextenaccord«:

 .

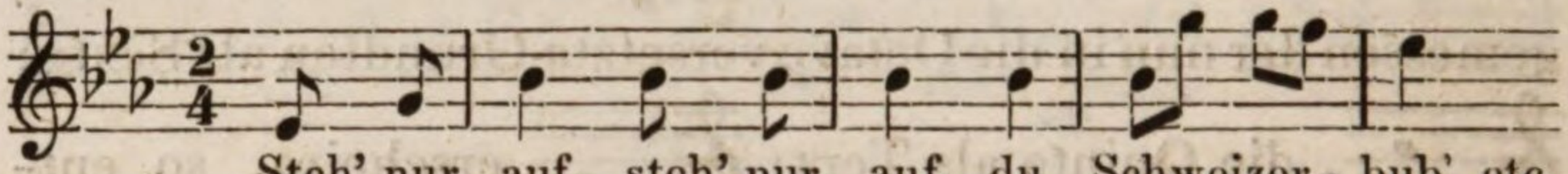
Tritt die Quinte so als tiefster Ton auf:  , so bildet sie mit der Octave eine Quarte:  , mit der über die Octave hinaussteigenden Terz eine Sexte:  , und man nennt diese Tonfolge die zweite versetzte Lage des Dreiklangs oder »Quartsextenaccord«:



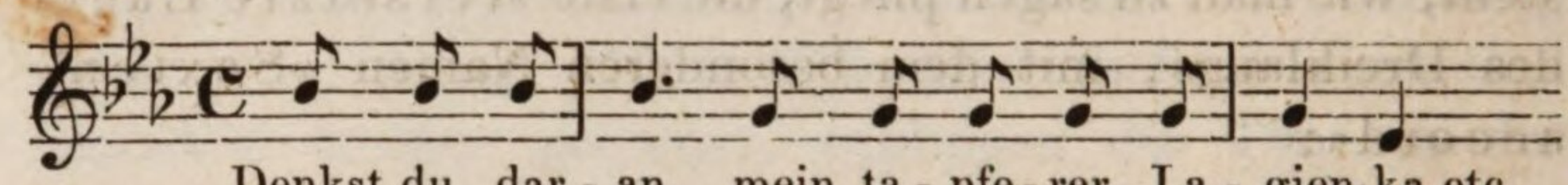
Auf den ersten Blick wird es pedantisch erscheinen, dass ich hier Namen nenne, wie sie in der sogenannten »Generalbass«- oder Harmonielehre vorkommen. Doch da wir mit ihnen den Begriff eines kleinen Ganzen verbinden,

das wir vorkommenden Falles nicht erst zu analysiren brauchen, so sind sie nur Erleichterungsmittel der Auffassung und der Darstellung. Auch mit dem empirischen Entwicklungsgange der Melodie aus den Naturtönen verhält es sich ähnlich. Es mag vielleicht umständlich erscheinen, dass wir durch ein so allmäliges Heranwachsen von Tönen zu einem Urtheile über ganze Melodien kommen sollen. Wir erhalten aber dadurch nicht allein den besten Maassstab für die Fasslichkeit und Sangbarkeit derselben, sondern auch den besten Wegweiser zur leichteren Einprägung und Ausführung (namentlich in Bezug auf das »Treffen« der Töne) und werden so vielleicht schneller, als in anderer Weise, zu unserem Ziele gelangen.

Begegnen wir z. B. der Melodie:

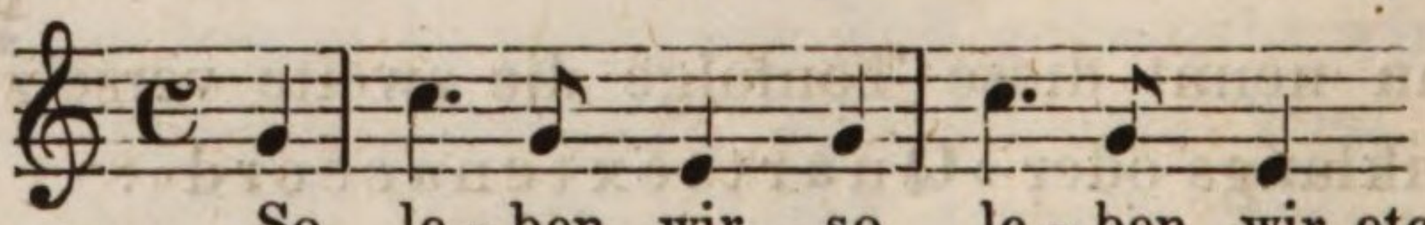


oder der:

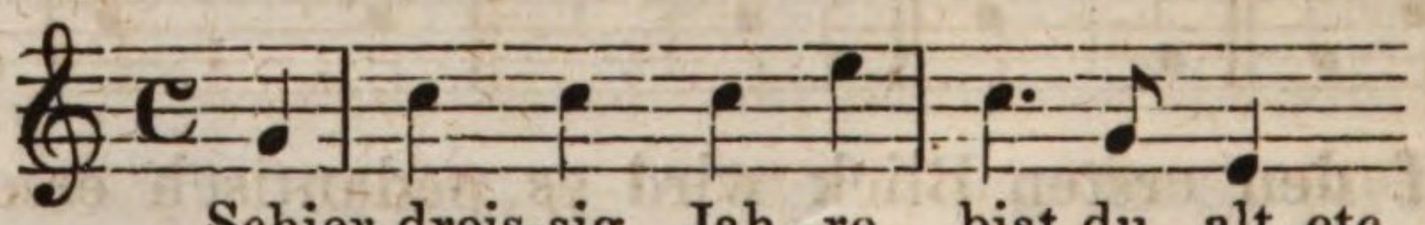


so wissen wir auf der Stelle, dass der ganze Anfang derselben sich in den Tönen des Hauptdreiklangs bewegt, die sich in dem ersten Falle zur Höhe, im zweiten zur Tiefe wenden, und Auffassung und Einprägung der Melodie sind ungemein erleichtert.

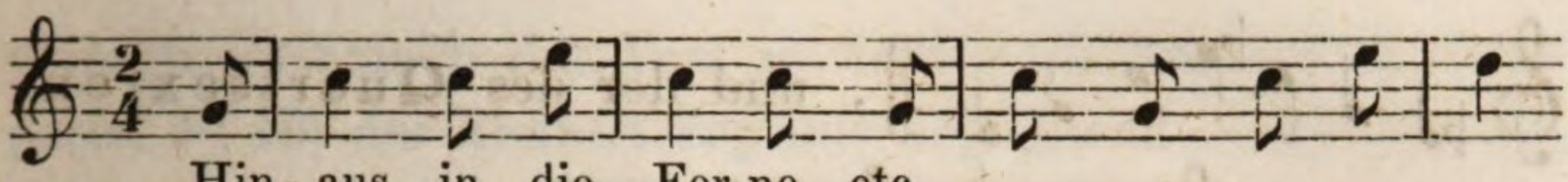
Den Anfang von:



oder:

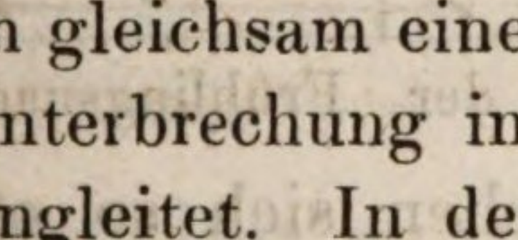
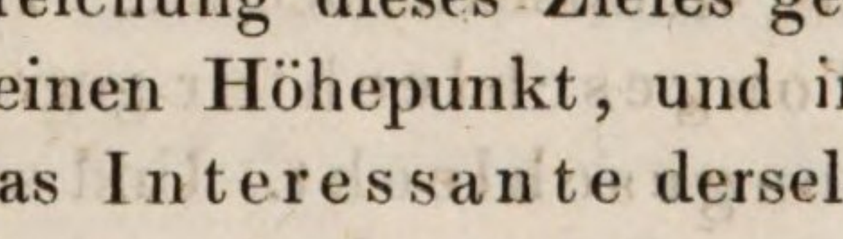


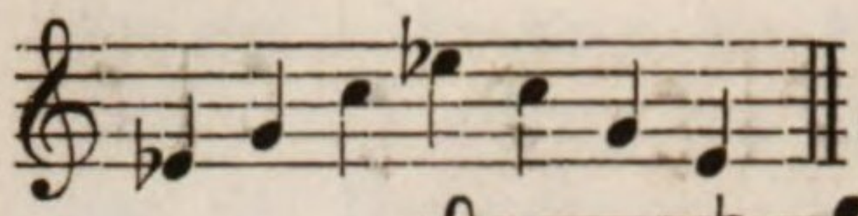
bezeichnen wir als eine Tonfolge, die dem Sextenaccord, und von:

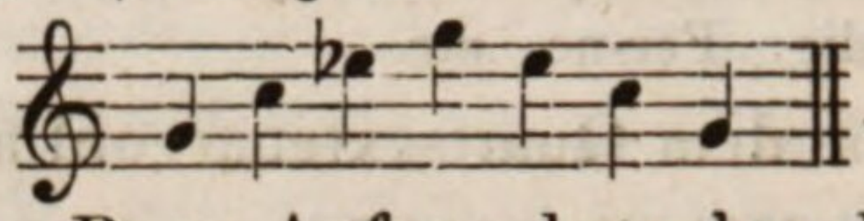


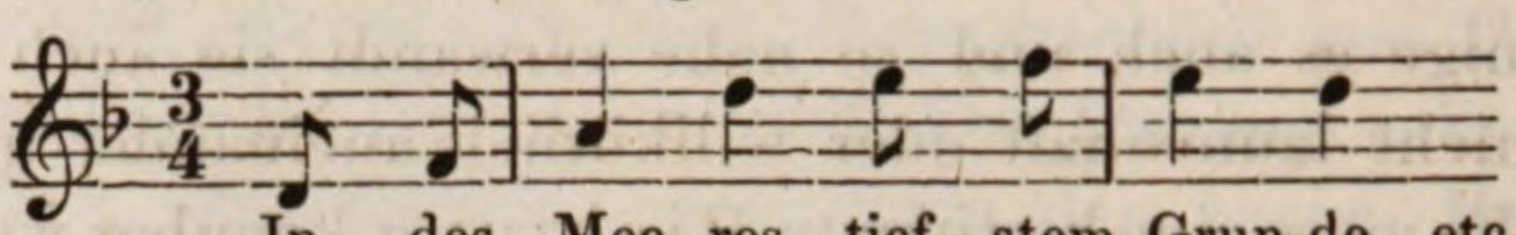
als eine Tonfolge, die dem Quartsextenaccord angehört.

Um eine schöne Melodie zu bilden, dürfen die Töne, so wenige es auch und so nahe verwandt sie auch sind, doch nicht launenhaft oder willkürlich aneinander gereiht sein. Es muss eine bestimmte Richtung kennbar werden, in welcher sie sich bewegen, sei es zur Höhe oder zur Tiefe, wogend oder schweifend. Jede Melodie, welche interessiren soll, muss etwas Bestimmtes, und dies mit Consequenz aussagen. Und es ist, wie ich später ausführlicher zeigen werde, nicht allein der Ton an und für sich, der hierbei in Betracht gezogen werden muss, sondern auch das tonerzeugende Organ (vor Allem die menschliche Stimme) und nicht minder die Seele, die sich in Tönen offenbaren will. Durch diese äussere und innere Nothwendigkeit der Tonfolge entsteht der Fluss der Melodie, indem gleichsam eine Tonwelle unmerklich oder mit motivirter Unterbrechung in die andere zu einem bestimmten Ziele hingleitet. In der Erreichung dieses Zieles gewinnt die Melodie gewöhnlich einen Höhepunkt, und in der Art, wie dies geschieht, ist das Interessante derselben zu suchen.

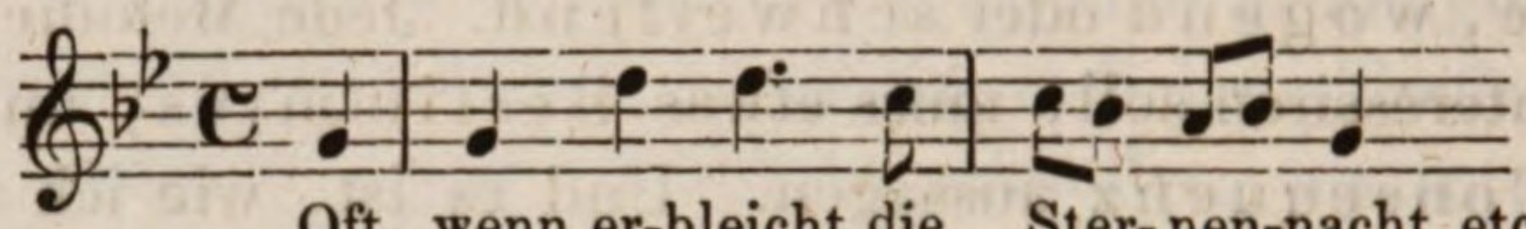
Mit den Tönen des Durdreiklangs ist der erste Grad der Tonverwandtschaft erschöpft. Die sich aus dem Verhältniss 5 : 6 in der Naturtonreihe ergebende kleine Terz führt zum zweiten Verwandtschaftsgrade. Es entsteht so:  , und innerhalb einer Octave nach Höhe und Tiefe geordnet:  , eine Tonverbindung, die Molldreiklang genannt wird. Seine Wirkung ist trüb und elegisch, während die des Durdreiklangs hell und heiter war und dies gilt auch von seinen versetzten Lagen, der des Sextenaccordes:

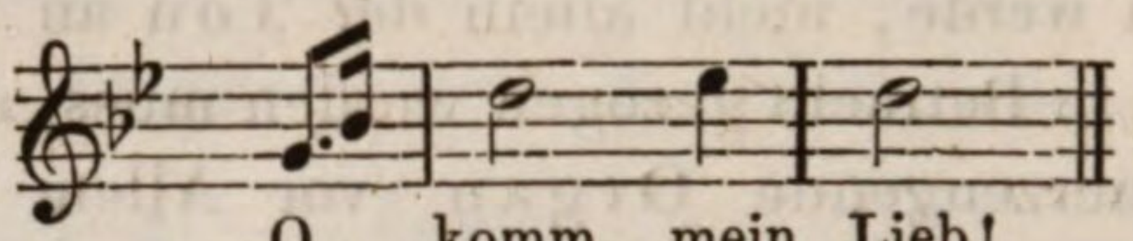
 , und der des Quartsexten-

accordes:  . So erkennen wir ihn leicht; z. B. zu Anfang des schwedischen Liedes:



oder gegen das Ende des savoyardischen:



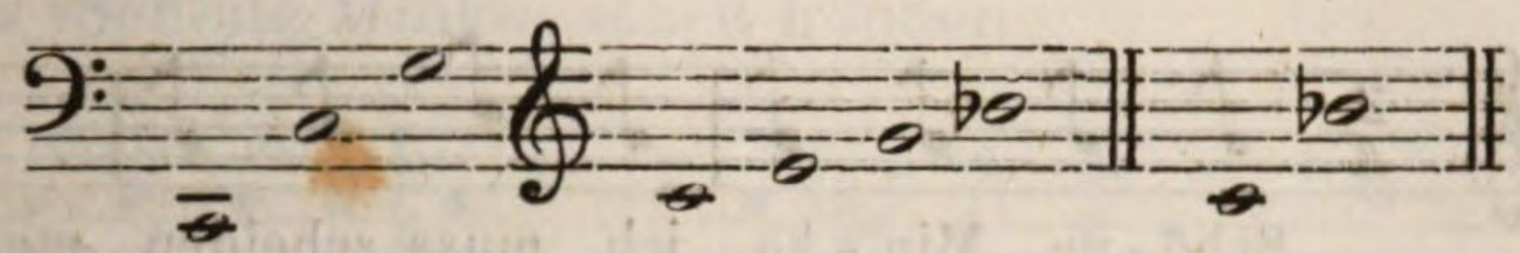
in:  als Hauptdreiklang,

und zu Anfang unseres deutschen:

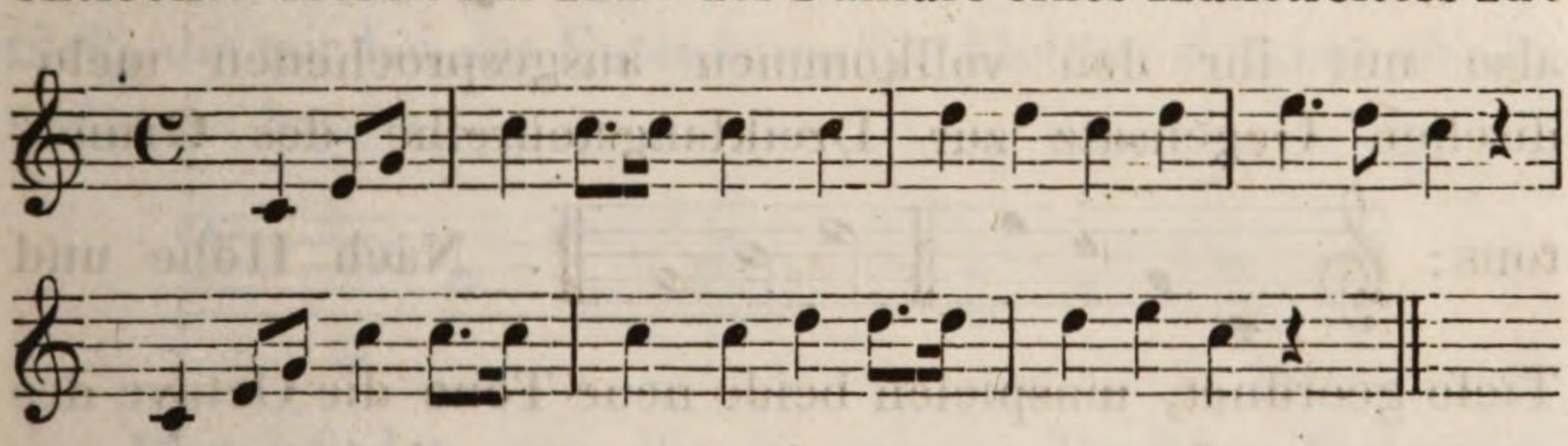
als Quartsextenaccord. Es stehen sich so offenbar zwei Tongeschlechter gegenüber; das Dur- und das Molltongeschlecht. Und soll eine Einheit in einem melodischen Satze walten, so darf er nur einem derselben angehören.

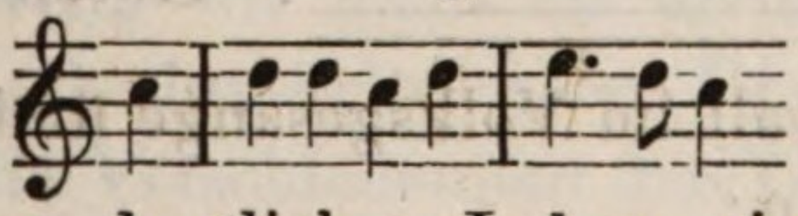
Auffallend ist es, dass es bei allem Tonreiz der dreiklangsmässigen Tonfolge doch so wenige Melodien giebt, die nur aus ihr beständen. Grössere finden sich in dieser Weise gar nicht, und die kleineren sind, wie ich bereits bemerkt habe, meist Stücke für Naturinstrumente, die auf so wenige Töne beschränkt sind. Ein Beweis, dass bei erweiterten Mitteln die dreiklangsmässige Tonfolge allein nicht genügt. Um nun Schritt für Schritt diese Mittel kennen zu lernen, gehe ich in der Entwicklung der Naturtonreihe weiter. Würden wir der anorganischen Natur allein folgen, so würde das Ergebniss ganz dasselbe sein, wie es in allen akustischen Werken zu finden ist. Wir

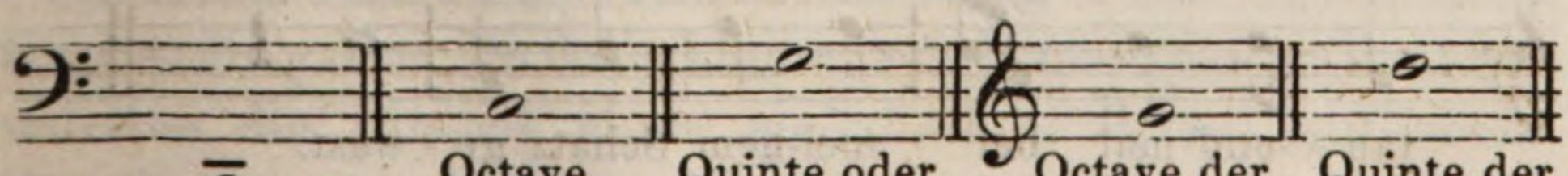
würden jetzt nach der Terz in dem Verhältniss 5 : 9 (temperirt 9 : 16) der kleinen Septime begegnen:



Die Musik hat sich aber in Bezug auf die Gewinnung eines Maassstabes für das Natürliche nicht bloss an die unorganischen, sondern auch an die organischen Erscheinungen in der Natur zu halten. Die einen sollen die anderen ergänzen. So ist denn vor Allem das Gesangorgan des Menschen zu befragen, nicht minder aber auch sein Schönheitssinn, mit welchem er dies sowie die Naturinstrumente behandelt und beiden mit Leichtigkeit mehrtönige Melodien entlockt. Hören wir z. B. der Fanfare eines Kunstreiters zu:

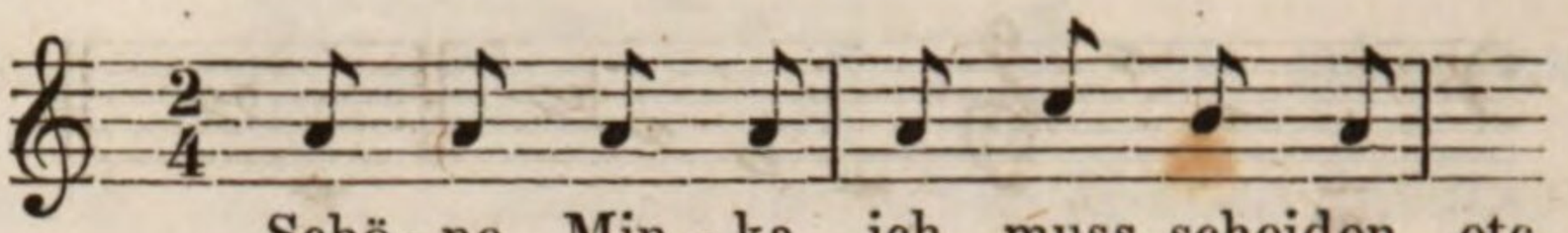


Nach dem Dreiklang zu Anfang bemerken wir zwischen Octave und Terz:  einen Ton, der der Melodie ausserordentliches Leben giebt. Es ist der einzige uns neue Ton in der ganzen Tonreihe: die Secunde der Tonica, die Quinte der Dominante. In der letzteren trat uns die erste Verschiedenheit von dem Grundton entgegen, und wir sehen nun, wie sich ganz analog auch ihre Naturtonreihe bildet und der der Tonica als etwas Gegensätzliches gegenüberstellt:

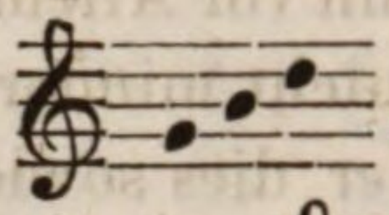
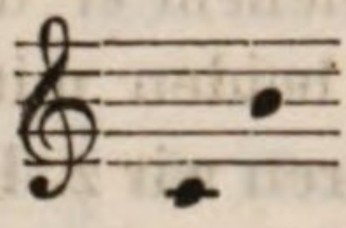
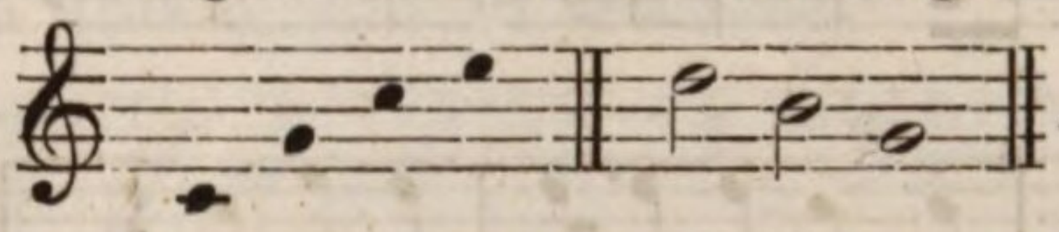
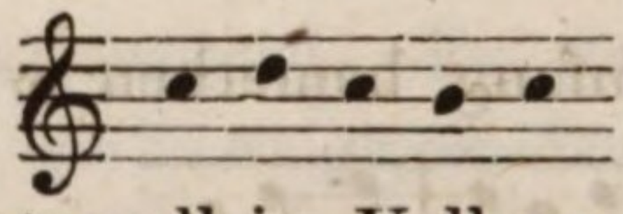


Es ist dies also ein neuer Ton des ersten Grades der Tonverwandtschaft, bei welchem wir auf solche Weise ange-

langt sind Dieser giebt sich ebenfalls kund in dem russischen Volksliede:

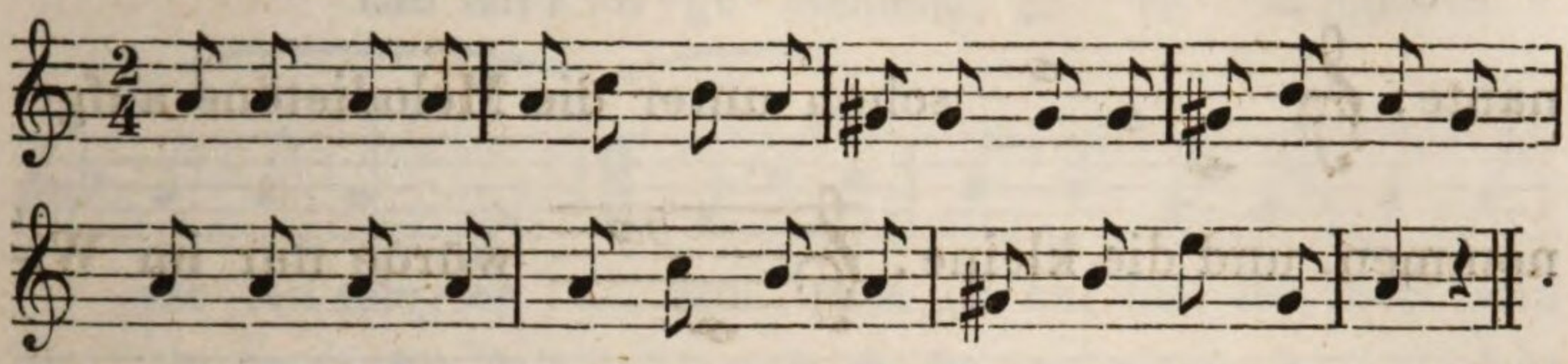


das dem Mollgeschlecht angehört, indem sich beim Hinabsteigen der Melodie zwischen Terz und Grundton wieder die Quinte der Dominante als Secunde einschiebt.

Zur vollen Entwicklung des Dominantendreiklangs gehört nun auch die Terz:  , vom Grundton aus gerechnet die grosse Septime:  ; wir haben also mit ihr den vollkommen ausgesprochenen melodischen Gegensatz zur Dreiklangstonreihe des Grundtons:  . Nach Höhe und Tiefe geordnet, umspielen beide neue Töne die Octave des Grundtons:  . Hören wir nun, wie sich auch dies Intervall im Volksgesange findet. Ich führe das deutsche Lied an:

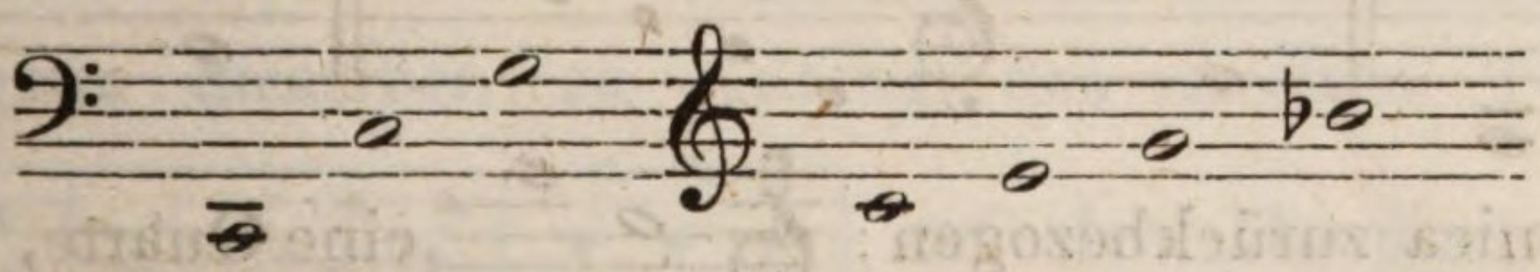
und den Anfang von:

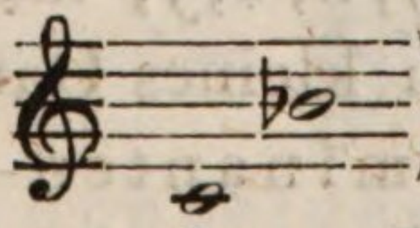
Auch der Molldreiklangstonreihe kommt diese Erweiterung zu gut, wie wir in dem ferneren Verlauf des Liedes »Schöne Minka« sehen können:



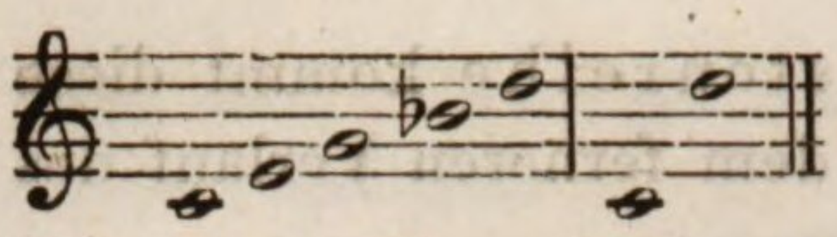
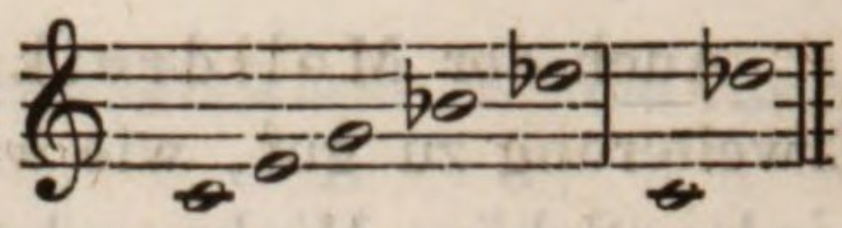
Doch muss besonders darauf aufmerksam gemacht werden, dass die Terz des Dominantendreiklangs in dem Mollgeschlecht gross bleibt und nur ausnahmsweise klein erscheint, um die elegische Färbung des Moll durch den Gegensatz des Dur zu mildern, nicht zu erhöhen.

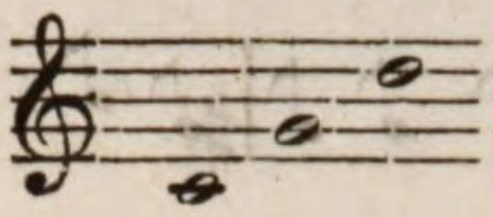
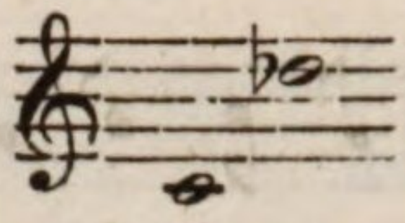
Nun kehren wir zu der Naturtonreihe der Tonica zurück, die wir bei der Entstehung der kleinen Septime (5 : 9) verlassen hatten:



Wir würden von ihr in unserer Tonfolge Gebrauch machen können, wenn wir nicht für dieselbe eine Consequenz in der Aufrechterhaltung der Einheit befolgen müssten. Wie es die Verschiedenheit der Terzen war, wodurch sich das Dur- und Mollgeschlecht einander gegenüberstellten, so ist es hier die Verschiedenheit der Septimen (der bereits als Terz der Dominante gewonnenen: und der eben erwähnten: ), wodurch jetzt eine Scheidung von Tonarten nothwendig wird. Beide Septimen, die grosse und die kleine, zu gleicher Zeit gebraucht, würden die Einheit eines melodischen Satzes aufheben. Wir haben uns also für eine zu entscheiden, und bleiben bei der bereits aufgenommenen grossen Septime.

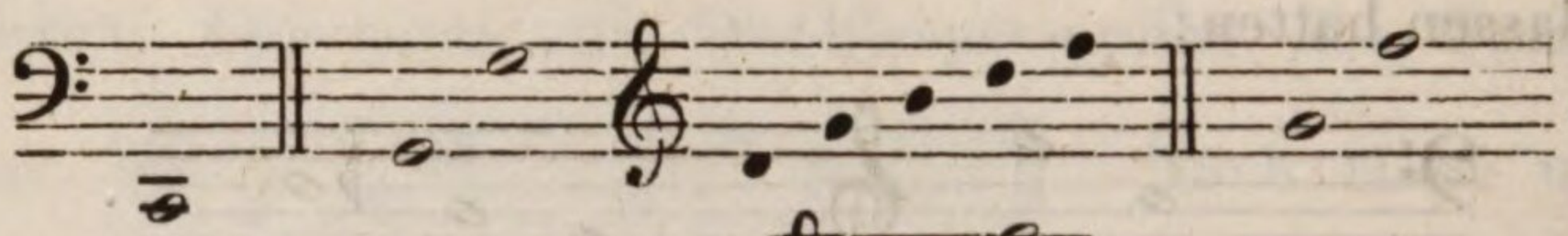
Aehnlich verhält es sich mit der in der Naturtonreihe auf die kleine Septime folgenden grossen und kleinen None:

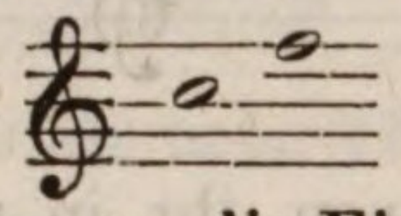
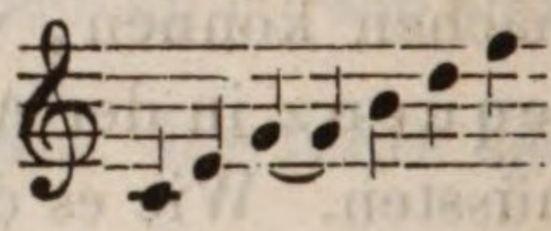
 und:  .

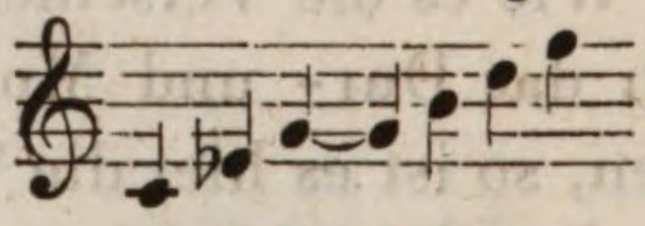
Die grosse None haben wir nämlich als Dominantendominante:  schon unter die Melodietöne aufgenommen, und die kleine:  würde nur im Widerspruch zu der grossen erscheinen.

So wenig wir nun diese Intervalle, als dem Grundtone entstammt, der Aufrechterhaltung der Einheit willen benutzen können, so ergiebig erscheinen sie für unsern Zweck, sobald wir sie als der Dominante entstammt betrachten.

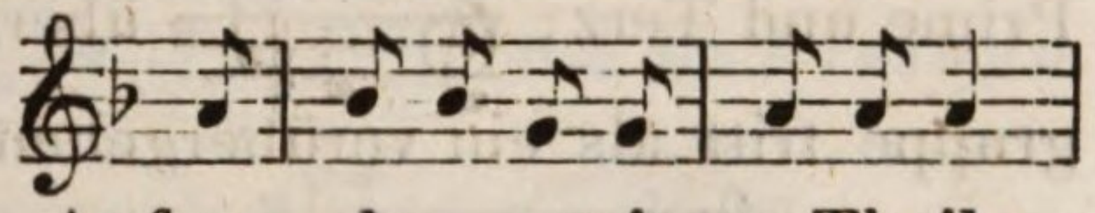
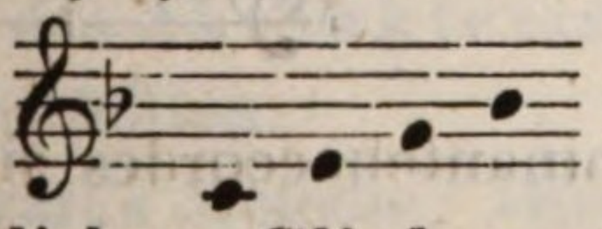
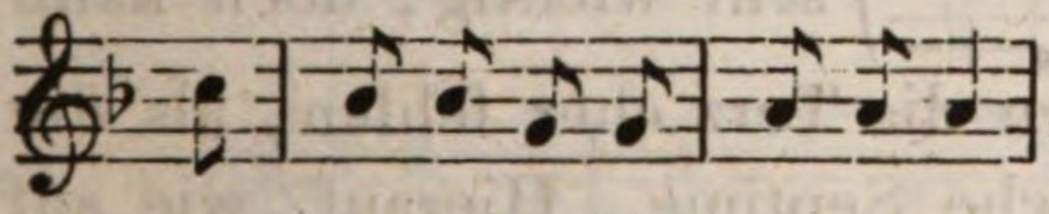
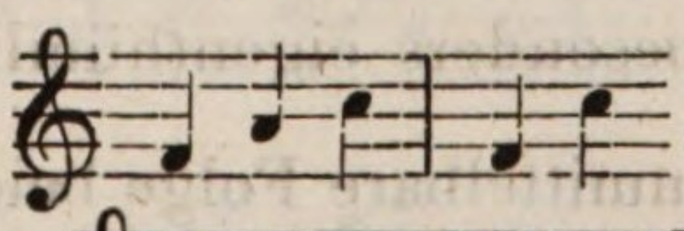
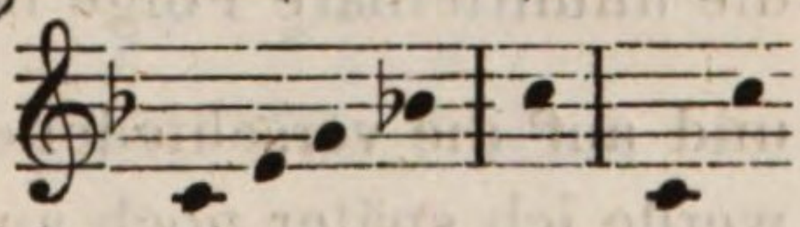
Die so entstehende kleine Septime:

 ,

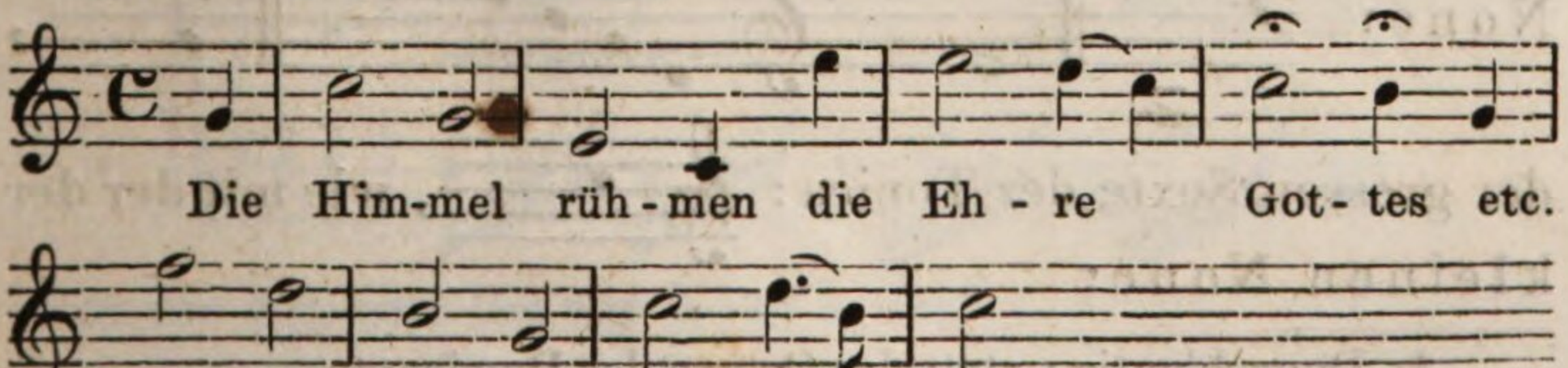
zur Tonica zurückbezogen:  eine Quarte, ist ein neuer Ton, den wir, ohne gegen die Einheit zu verstossen, sowohl der Tonreihe des Durgeschlechts:  ,

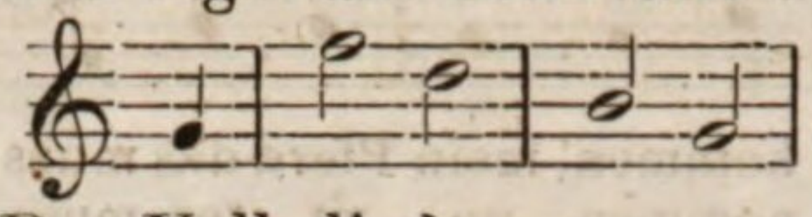
als der des Mollgeschlechts:  einreihen dürfen. Die Tongruppe, welche sich bisher aus der Dominante ergeben hat: *g, h, d, f,* fassen wir der Erleichterung wegen wieder als ein kleines Ganzes unter dem gebräuchlichen Namen des Dominanten- oder Hauptseptimenaccordes auf. Und wenn auch nicht alle seine Töne in einer Melodie vorkommen sollten, so führen wir doch die überhaupt vorkommenden auf ihn zurück, wie es in ähnlicher Weise auch bei den Hauptdreiklangsintervallen geschehen muss.

Als Beispiel, wie er sich im Naturgesang findet, sei das Volkslied angeführt:

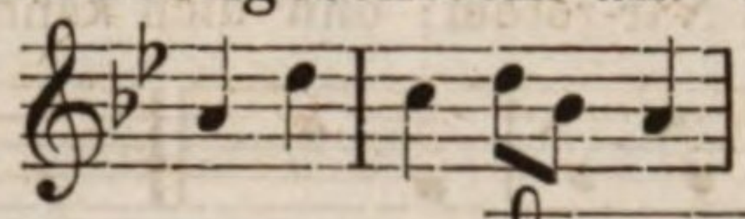
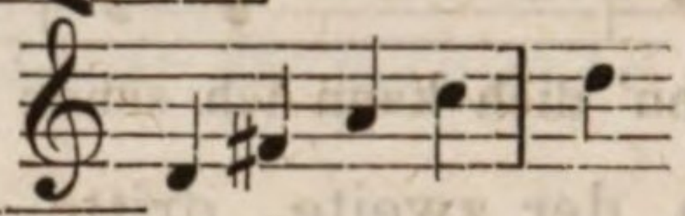
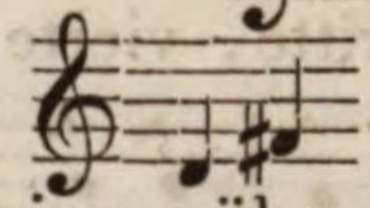
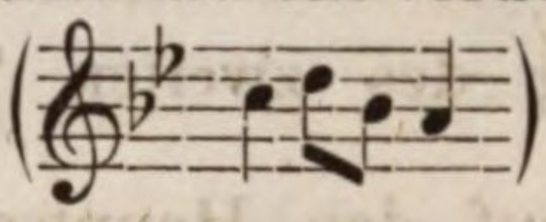
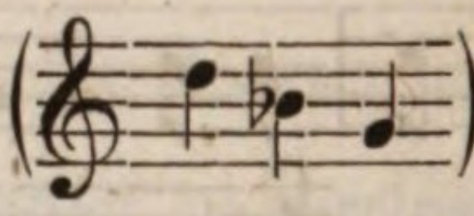
Hier sind u. a. der zweite, dritte, vierte und fünfte Ton des ersten Gegengliedes:  wie ganz dieselben zu Anfang des zweiten Theiles: auf den Hauptseptimenaccord:  zurückzuführen. Der erste Ton des ähnlichen Gliedes zu Anfang des zweiten Theiles:  , also *c*, kann aber sowohl als Quinte des Hauptdreiklangs:  , wie als Octave des Septimenaccordes:  angesehen werden. Er ist doppeldeutig.

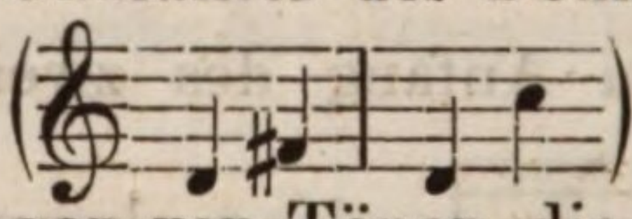
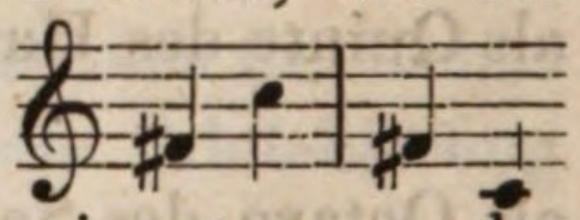
In dem Gellert'schen Liede von Beethoven:

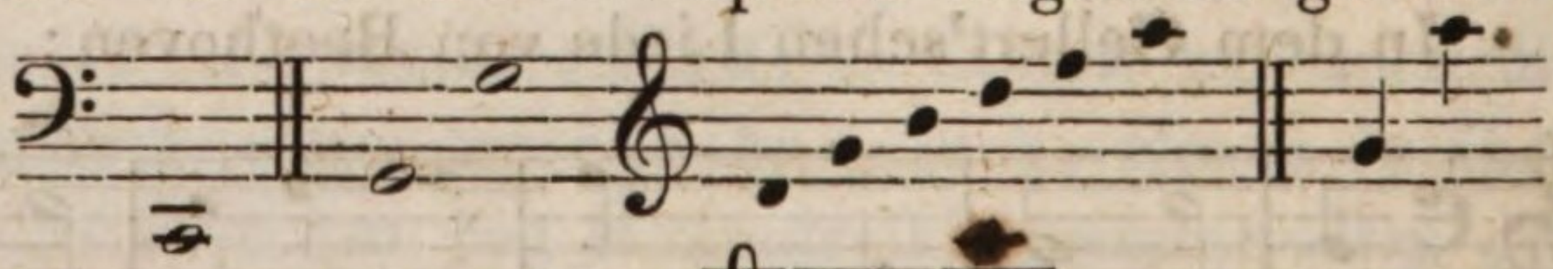


kommen sogar alle Intervalle des Dominantseptimenaccordes vor:  .

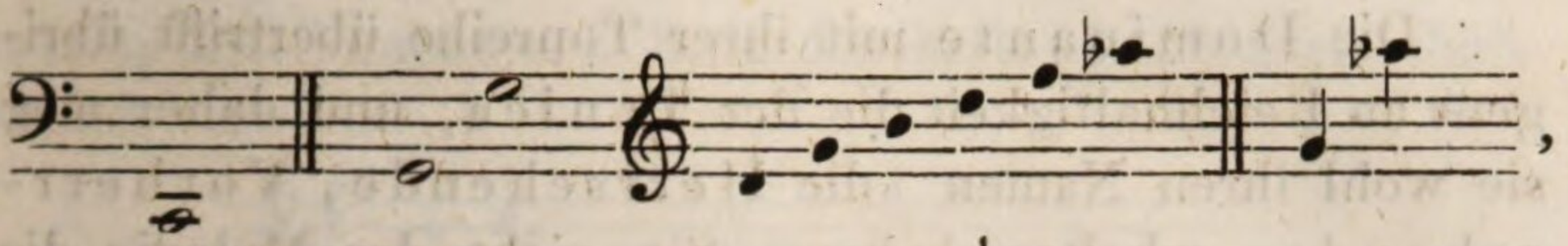
Das Volkslied:

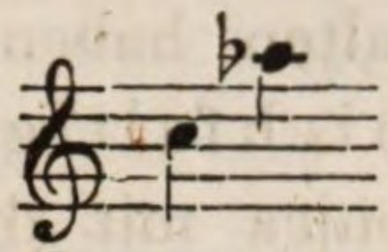
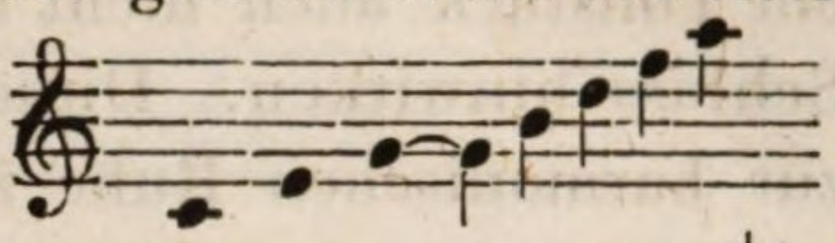
gehört dem Mollgeschlecht an. Die letzte Hälfte des ersten Gliedes:  ist bis auf einen Ton der Dominante entstammt:  ; indem jedoch Prime und Terz:  übergangen sind. Die Achtelgruppe tritt als ein vorübergehendes Wechselspiel mit der Tonica  ein, von der jedoch nur Quinte*) und Terz erscheinen. Der Grundton  ist hierbei zu ergänzen.

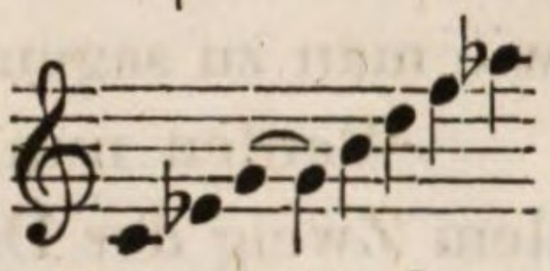
Für den Charakter des Dominantenaccordes sind Terz und Septime  sehr wichtig, doch kann bei Auslassungen von Tönen die Terz eher fehlen, als die ihm besonders eigenthümliche Septime. Hierauf, wie auf die unmittelbare Folge beider Intervalle:  und auf die verschiedenen Lagen des Dominantenaccordes werde ich später noch ausführlicher zu sprechen kommen.

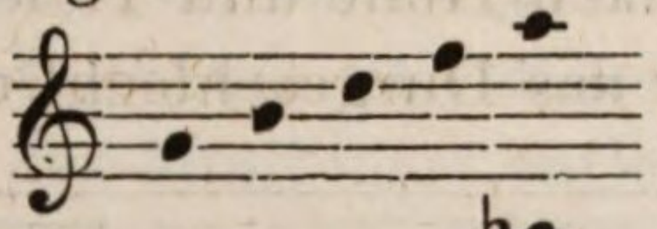
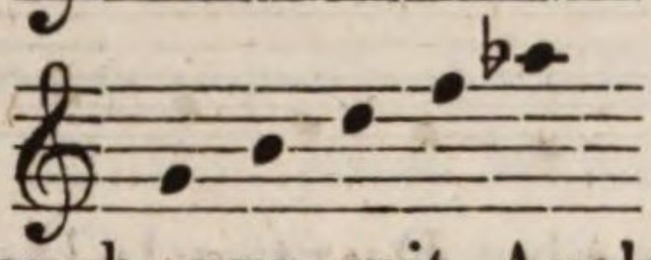
Mit der auf die kleine Septime folgenden grossen None:  , der grossen Sexte der Tonica: , wie mit der der kleinen None:

*) Doppeldeutig: statt der Octave der Dominante.



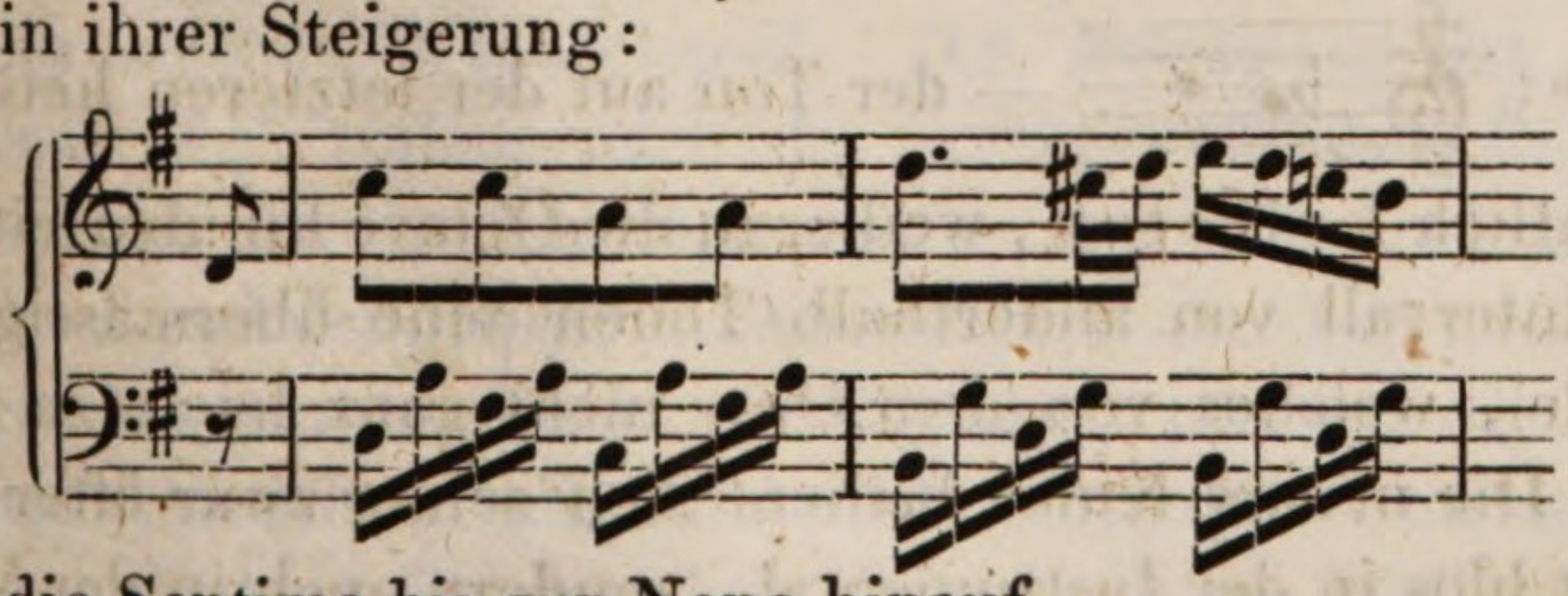
der kleinen Sexte der Tonica:  , sind wir eben-
falls im Stande, unsere Tonreihe zu erweitern, ohne der Einheit entgegenzutreten. Mit der grossen None erweitert sich die des Durgeschlechts zu:  ,

mit der kleinen die des Mollgeschlechts zu:  ,

und wir begreifen die so aus der Dominante entstandenen Tongruppen unter den gebräuchlichen Namen des grossen Nonenaccordes:  und des kleinen Nonenaccordes:  . Beide finden sich melodisch meistens auch nur mit Auslassung von Intervallen; das charakteristische aber, die None selbst, darf nicht fehlen.

Mozart's Melodie: »Ein Mädchen oder Weibchen«, bekannter mit dem Text: »Ueb' immer Treu' und Redlichkeit«:

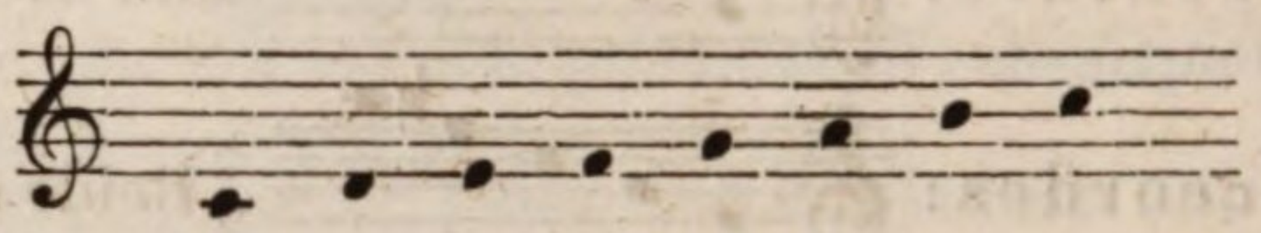
geht in ihrer Steigerung:



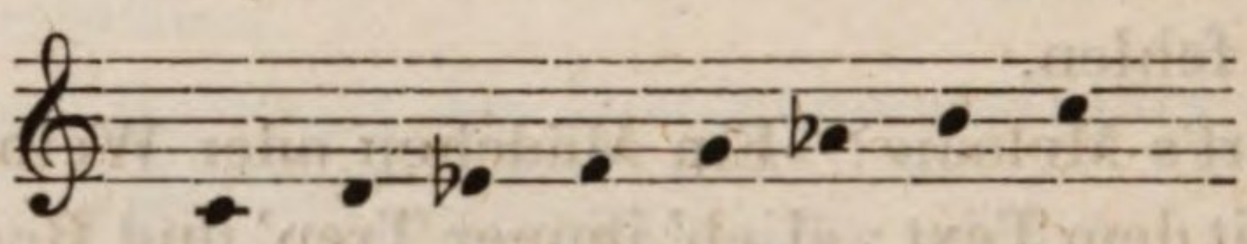
über die Septime bis zur None hinauf.

Die Dominante mit ihrer Tonreihe übertrifft übrigens an Reichhaltigkeit die der Tonica, und daher mag sie wohl ihren Namen »die Herrschende, Vorherrschende« erhalten haben. Sie giebt der Melodie die grössere Mannichfaltigkeit und Lebendigkeit, während die Tonica mit ihrer Tonreihe ihr die grössere Einheit und Ruhe giebt. Deshalb kann die Dominante ein Tonstück auch nicht schliessen, sondern nur auf den Schluss hinwirken. Diesen fordert sie aber, um wieder zur harmonischen Ruhe zu gelangen. Sie kommt dann, wie man zu sagen pflegt, zu ihrer »Auflösung«.

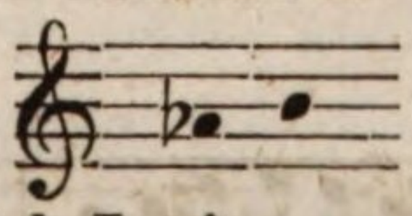
Werden nun die so von dem Stamm der Tonica und dem Zweig der Dominante allmälig gewonnenen Töne nach der Reihenfolge geordnet, in welcher sie innerhalb einer Octave nach Höhe und Tiefe auf- oder absteigen, so ergiebt sich für das Durgeschlecht die Tonreihe:



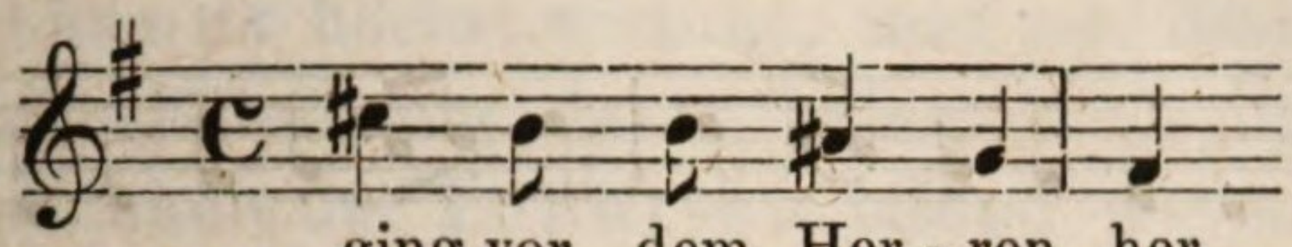
also die diatonische Durtonleiter, und für das Mollgeschlecht die Tonreihe:



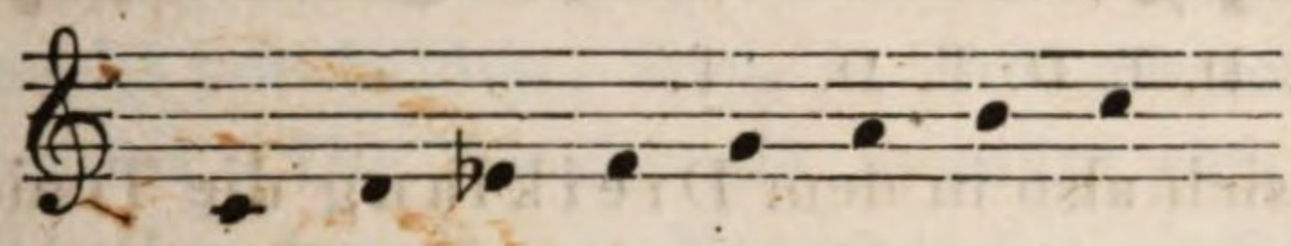
d. h. die diatonische Molltonleiter. In einer solchen Ordnung spricht sich die Befolgung eines zwar auf die Natur des Tones begründeten, aber von der Kunst doch erst angewendeten Gesetzes aus. (Nach demselben steigen beide Leitern auch abwärts.)

Die Mollleiter hat auf ihrer sechsten und siebenten Stufe:  — der Ton auf der letzteren heisst bekanntlich Leiteton, weil er in die Octave hinüberleitet, — ein Intervall von anderthalb Tönen (eine übermässige Secunde), welches von dem Ohre nicht ganz leicht zu fassen ist. Die neuere Kunst bedient sich seiner zwar öfter, und nicht blos in der Instrumental-, sondern auch in der Vocal-

musik, u. a. kommt es z. B. in der Stelle von Mendelssohn's »Elias« vor:



doch um für diesen Leiterschritt ein schmiegsameres Intervall zu gewinnen, lässt man aufwärts die grosse Sexte:

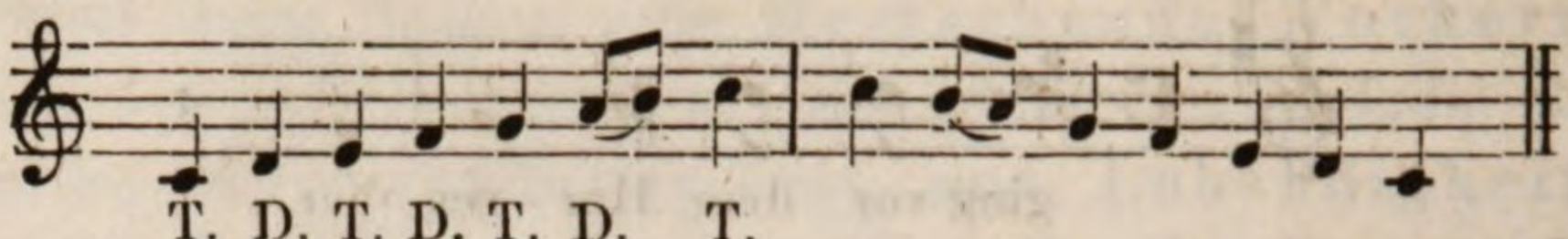


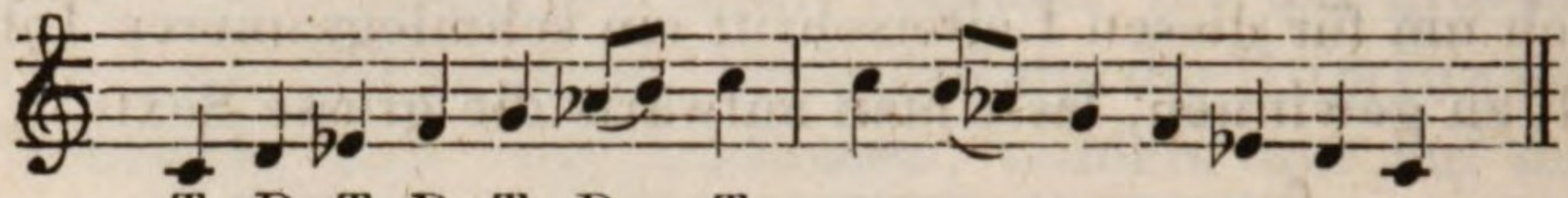
und abwärts die kleine Septime eintreten:

Und dies ist die Mollleiter, welche gewöhnlich in Anwendung kommt. Bekanntlich ist von ihrem Hinabsteigen die Vorzeichnung der Molltonart entlehnt.

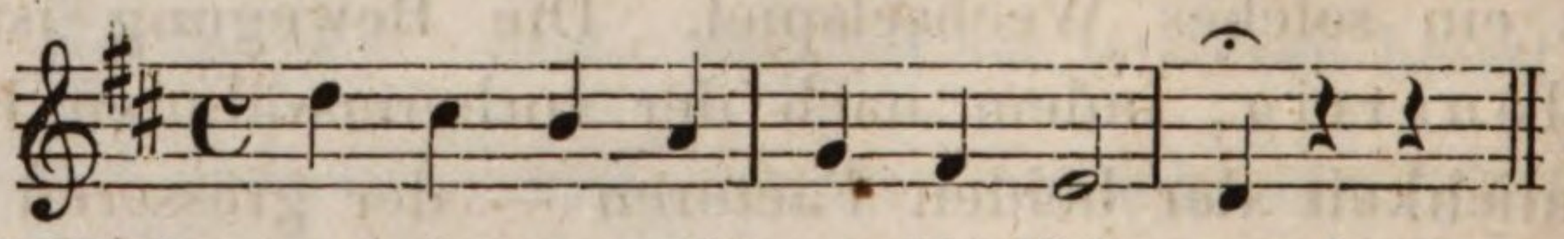
Es stellen sich so in der übersichtlichsten Weise die Töne hin, welche zur Einheit einer Melodie gehören, und dadurch, dass sich der Grundton zum Schlusse in der Octave wiederholt, ist selber eine abgerundete Melodie entstanden, in der die verschiedenen Töne in ähnlicher Totalität erscheinen, wie die verschiedenen Farben im Regenbogen. Die Richtung der Tonbewegung von der Tiefe zur Höhe und umgekehrt in derselben ist anscheinend eine gerade. Nach der Abstammung der Töne, wie sie sich bis jetzt herausgestellt hat, erkennen wir aber ein stetes Wechselspiel zwischen Tonica und Dominante, indem sich Dreiklangs- und Dominantenaccordsintervalle gemischt haben. Nur auf der sechsten und siebenten Stufe fehlt ein solches Wechselspiel. Die Bewegung ist also wellenartig, indem nach der vorhererwähnten Eigenthümlichkeit der beiden Factoren — der grösseren Ruhe der Tonica und der grösseren Lebendigkeit der Dominante — die Dreiklangsintervalle in die Wellenthäler, die Dominantenaccordsintervalle auf die Wellenhöhen zu stehen kommen. Dabei würden indessen auf die letzte Wellenhöhe

die beiden Töne der sechsten und siebenten Stufe zu bringen sein:

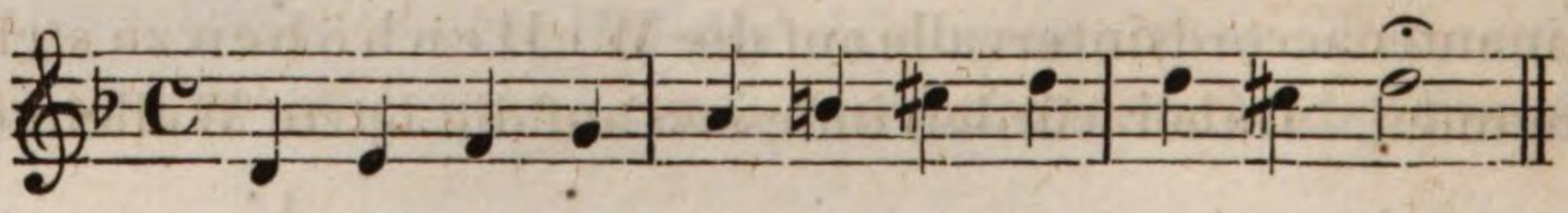




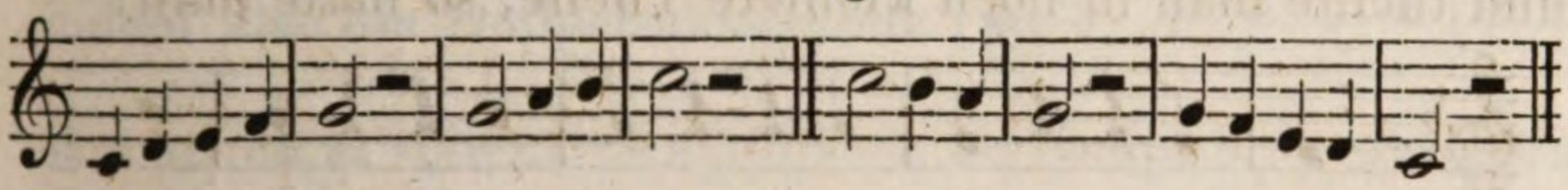
Während sich also in dem Dreiklang die Tonica allein zu einer einfach ruhigen Tonfolge entwickelt hatte, so ist in der Leiter aus dem Zusammentreten von Tonica und Dominante eine mannichfaltig belebte Tonfolge entstanden. Und der eigenthümliche Charakter einer jeden muss für die Melodieerfindung von grosser Wichtigkeit sein. Das leichtere Vorübergleiten der Töne der sechsten und siebenten Stufe ( ) giebt sich theils durch schnellere Bewegung, theils durch mindere Betonung kund, wenngleich dies nicht immer der Fall ist, und man wird hierbei an eine Aehnlichkeit von Haupt- und Nebentönen in der Musik mit den Haupt- und Nebensylben in der Sprache erinnert. Beide müssen in einem richtigen Verhältnisse stehen, wenn die Melodie nicht an Schwerfälligkeit oder an Unbedeutendheit leiden soll. In der Art, dass alle Töne von gleicher Wichtigkeit, also Haupttöne wären, kommt die ganze Leiter in Melodien deshalb nur selten vor. Die Durleiter findet sich aber so u. a., und zwar absteigend, in dem letzten Gliede des Chorals »Wie schön leucht't uns der Morgenstern«:



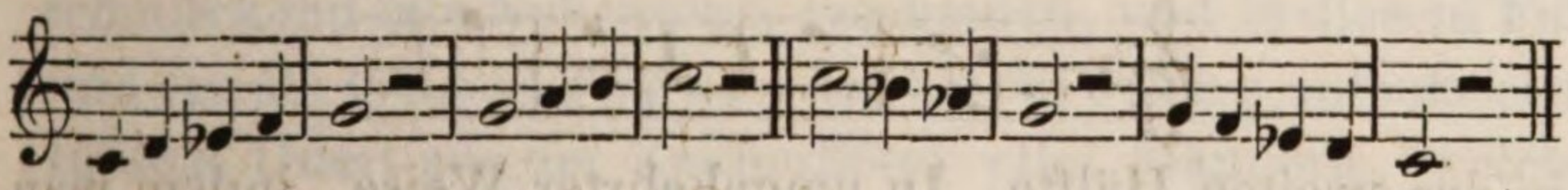
die Mollleiter, und zwar die gewöhnliche, aufsteigend, in dem Choral »O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen«:



Dessenungeachtet ist die Leiter für die melodische Erfindung überhaupt höchst wichtig, und von ihrer fast ausschliesslichen Benutzung dazu, indem nach ihr sich die Eigenthümlichkeit der Tonarten bildet, wie sie die Einheit der Melodie verlangt, zählt das heutige Musiksystem. Als Erfindung selbst kann sie aber ebensowenig gelten, als der Dreiklang. Besonders die Instrumentalmusik macht von beiden, auch in ihrer ganzen Ausdehnung, Gebrauch. Die Vocalmusik begnügt sich mehr mit einzelnen Theilen derselben. Naturgemäss zerfällt sie zuerst in zwei Theile, indem die Quinte den Theilungspunkt bildet. Es entstehen so zwei ungleiche Hälften:

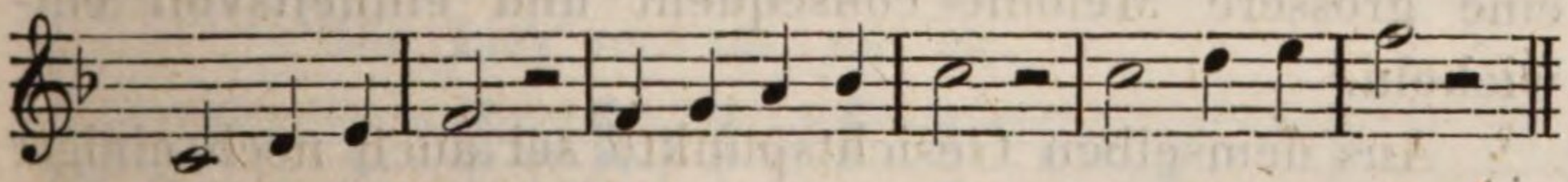


in Dur, und



in Moll.

Die menschliche Stimme hat oft drei solcher Hälften in ihrem Umfange. Eine Mezzo-Sopranstimme verfügt so über:

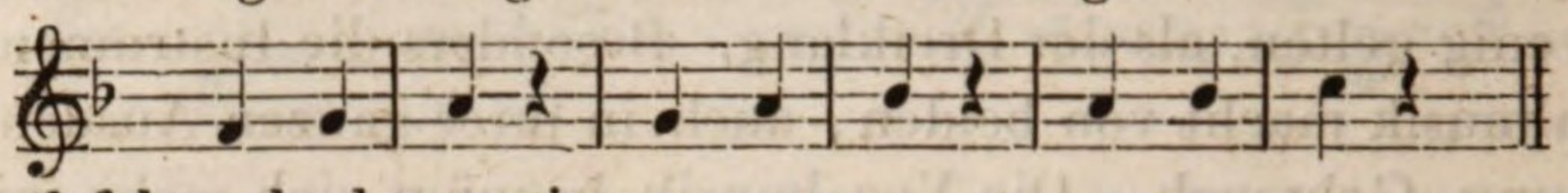


Und das Merkwürdigste ist, dass gerade oder wenigstens ungefähr bei den Einschnitten in dieser Tonhöhe auch meistens die Uebergangstöne von einem Stimmenregister zum andern liegen, die bei der Ausbildung der Stimmen oft die grössten Schwierigkeiten machen.

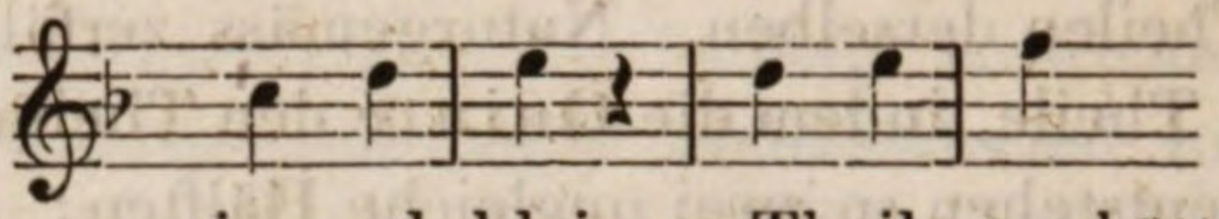
Bei einer Altstimme würden sich in derselben Tonart dagegen folgende Einschnitte ergeben:

Ein Beweis, dass die tiefe Stimme unter Umständen eine ganz andere Melodieerfindung nothwendig macht, als die

hohe. Bei einer Theilung in kleinere Theile können Anfangs- und Endpunkt ebenfalls, wie hier, in einem Wechsel von Tonica und Dominante bestehen; es kann aber auch die ganze Tongruppe zur Tonica oder zur Dominante gehören, und meist weisen diese Punkte darauf hin. So wäre folgende Gliederung der vorigen ersten Hälfte möglich:

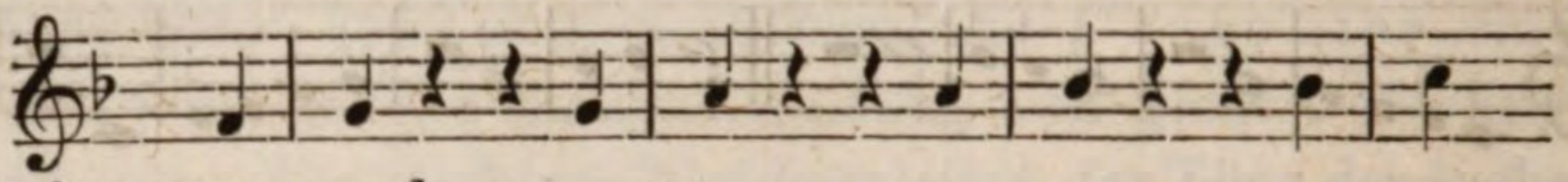


und folgende der zweiten:

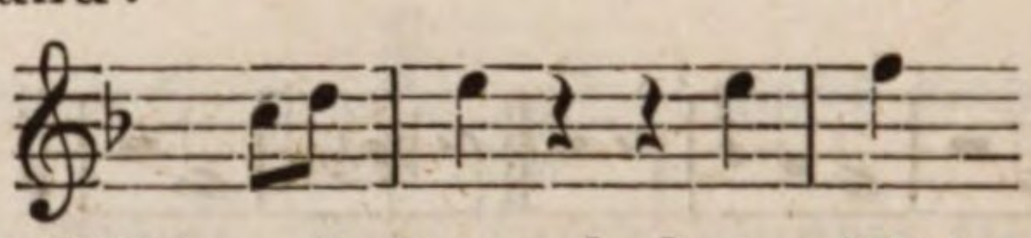


,

und theilte man in noch kleinere Theile, so hätte man:

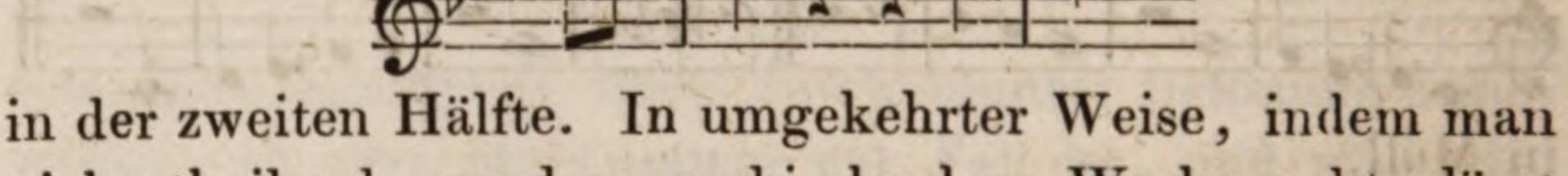


in der ersten und:



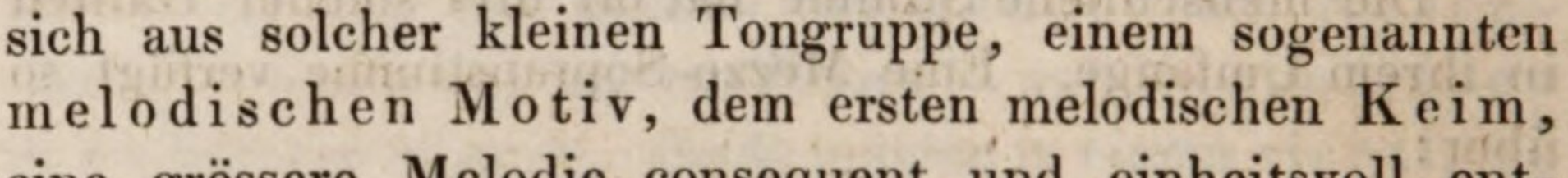
in der zweiten Hälfte. In umgekehrter Weise, indem man nicht theilend, sondern verbindend zu Werke geht, lässt sich aus solcher kleinen Tongruppe, einem sogenannten melodischen Motiv, dem ersten melodischen Keim, eine grössere Melodie consequent und einheitsvoll entwickeln.

Aus demselben Gesichtspunkte sei auch noch einiger anderer, besonders häufig vorkommender Tongruppen gedacht, welche in ähnlicher Weise der Leiter entstammen:



etc.

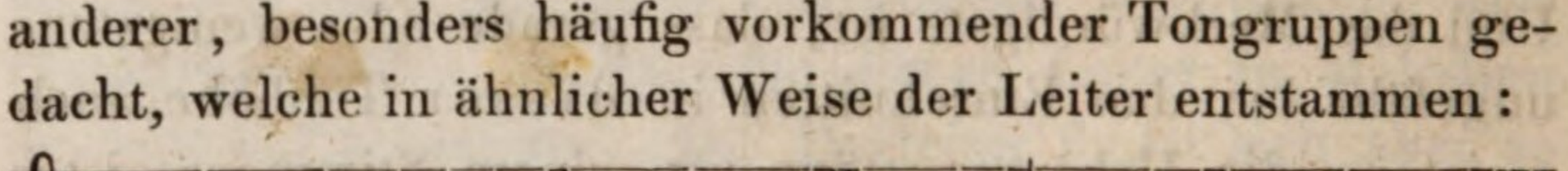
also doppelschlagsähnlich;



etc.

zur Höhe oder Tiefe gewendet. Ferner:

oder: oder:

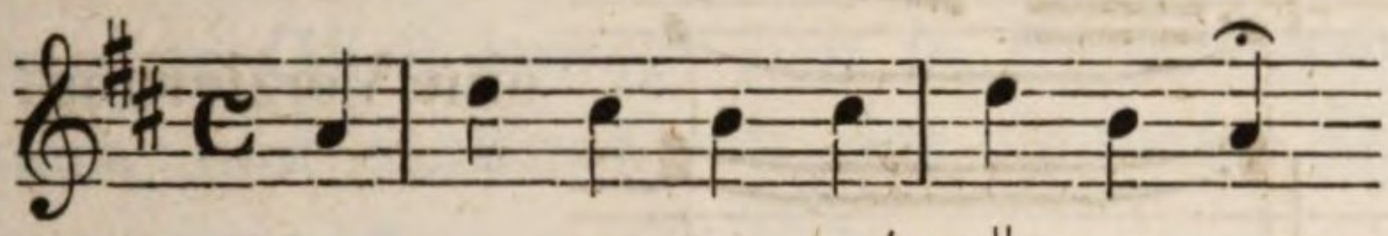


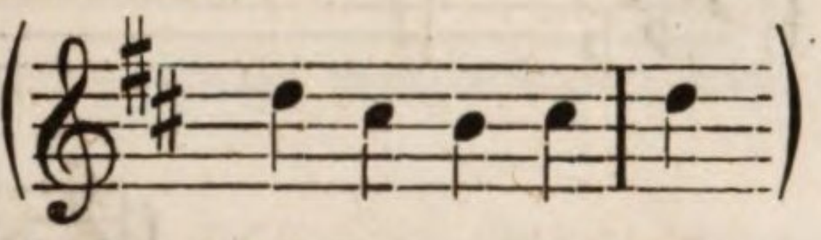
etc.

leitermässig hinauf und herab. Oder:

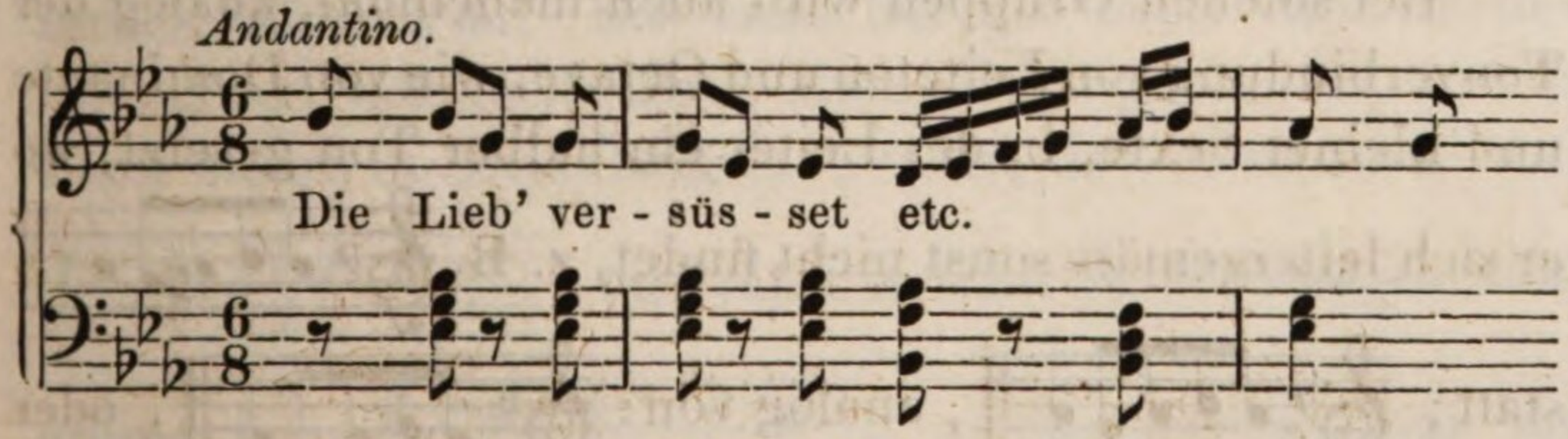
Leitertheile, aber die bezeichneten Theilungspunkte überschreitend.

Die Töne dieser Gruppen können nun wieder in voller Gewichtigkeit, als Haupttöne, erscheinen, wie es namentlich in Chorälen der Fall ist. Z. B. besteht das dritte Glied von »Sei Lob und Ehr' dem höchsten Gut« aus den Tönen:



indem also die Doppelschlagstöne  sämmtlich in voller Gewichtigkeit, als Haupttöne, erklingen.

Sie können aber auch vorübergehend, ja oft nur ausschmückend (als Nebentöne) erscheinen, und in diesem Fall sind sie als Gang, Figur oder Verzierung aufzufassen. In dem Duett aus der Zauberflöte: »Bei Männern, welche Liebe fühlen«, findet sich so bei der Stelle:



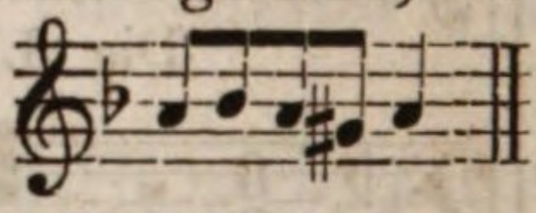
ein Gang: , gleich weiter bei:

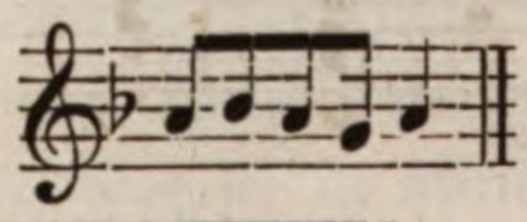
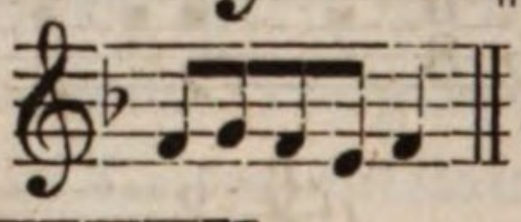
zwei Figuren: und

und gegen das Ende hin, bei:

eine Verzierung, nämlich

der Doppelschlag: . Das Ohr unterscheidet dies deutlich von der einfachen Cantilene, wie sie sich in den ersten Takten dieser Composition findet.

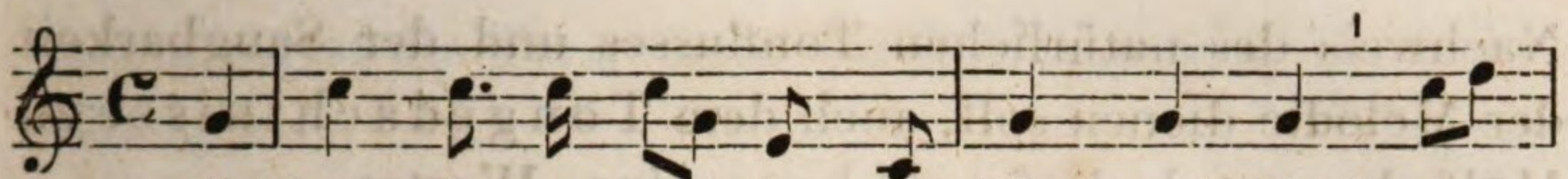
Bei solchen Gruppen wird auch manchmal, analog der Tonverbindung von Leiteton und Octave, wie von Dominante und kleiner Sexte, in der Leiter ein halber Ton gesetzt, wo er sich leitergemäss sonst nicht findet, z. B. 

statt:  , analog von:  , oder

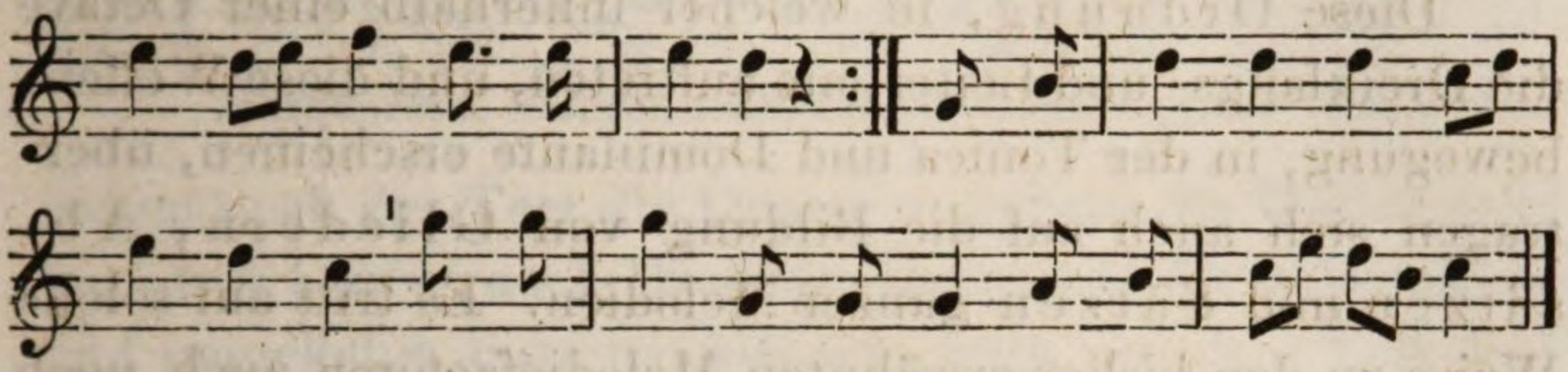
statt: , analog von:

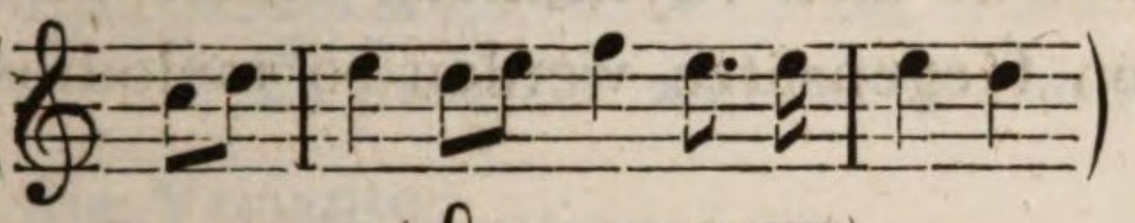
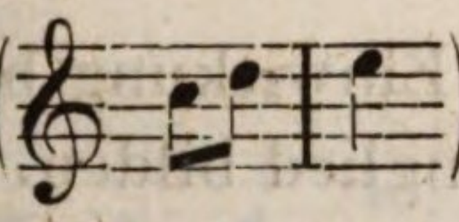
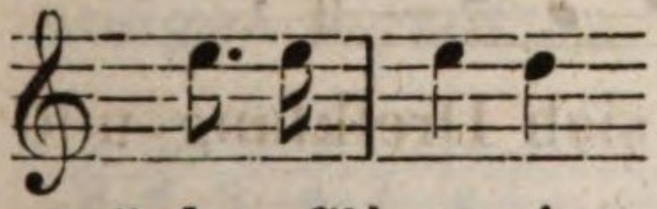
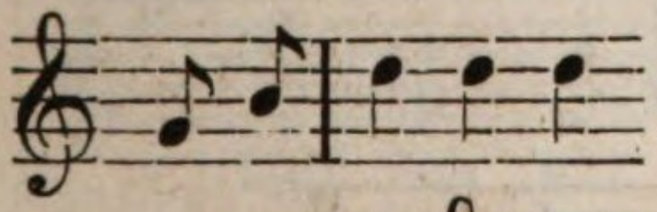
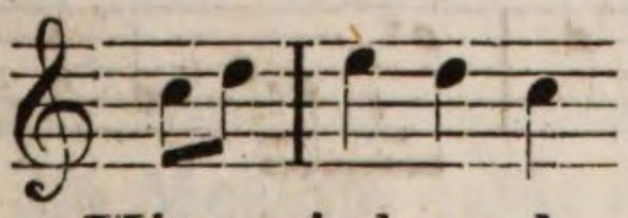
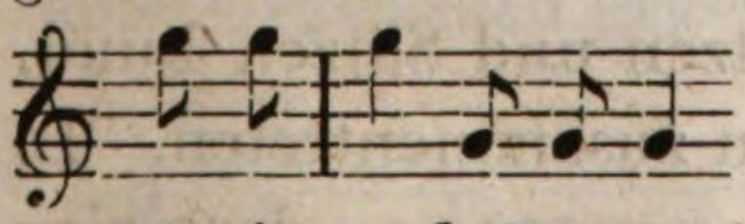
. Das Weitere darüber muss jedoch dem nächsten Vortrage vorbehalten bleiben. Hier sei nur noch erwähnt, dass auch diese Tonverbindungen keinen Anspruch auf Neuheit der Erfindung machen können.

Es würde nun vielleicht angemessen sein, ein Tonstück in einfachster Liedform hiernach zu analysiren. Ein recht bekanntes Volkslied sei dazu gewählt:



Wohlauf, Ka - me - ra - den, aufs Pferd, aufs Pferd, etc.

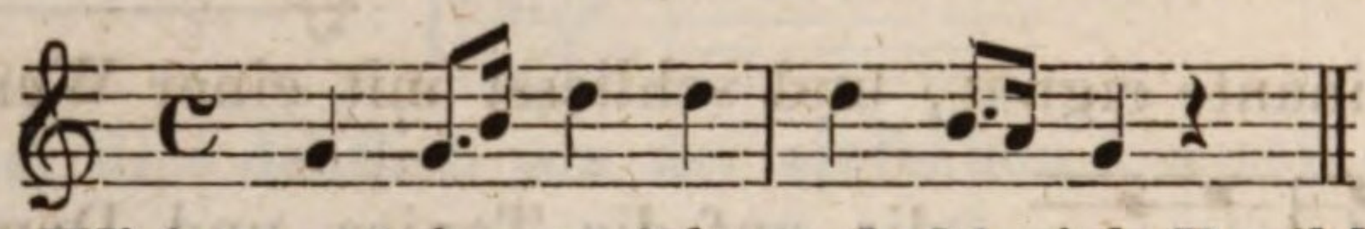


Das erste Glied bewegt sich in Dreiklangsintervallen der Tonica und schliesst mit der Quinte. Das zweite () beginnt mit einem kleinen Gange (), der der Tonica angehört, fährt symmetrisch mit einem ähnlichen fort: , der Dominante eignet, und schliesst mit einer Wendung:  , die auf die Tonica und Dominante zurückzuführen ist. Das erste hat also mehr einheitlichen Charakter, das letzte mehr Mannichfaltigkeit. Der zweite Theil steigt in Dreiklangsintervallen der Dominante auf:  , und fährt in einer leitermässigen Tongruppe fort:  , welche das Gepräge der Tonica trägt. Hier wird er also einfacher. Das letzte Glied geht durch einen Octavensprung der Quinte zur Tiefe:  , also charakteristisch von dieser leitermässig aufwärts zur Tonica ( ) und schliesst mit einer im Spiel der Tonica und Dominante wechselnden Figur: zuletzt in der Tonica. — Dass solche Betrachtung eines Tonstückes, welche hier nur als

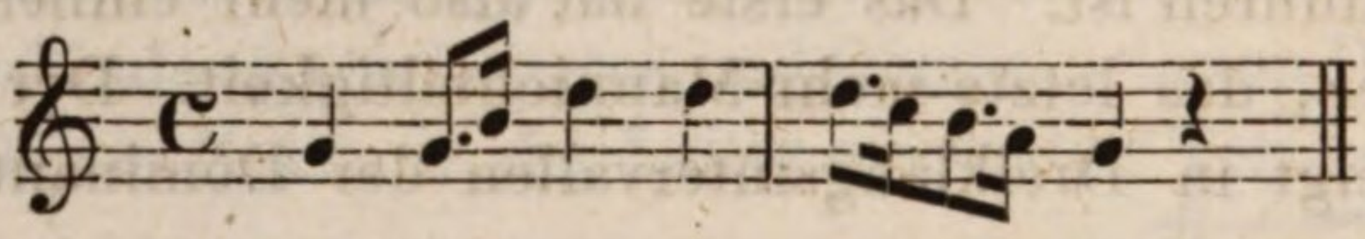
Nachweis des natürlichen Tonflusses und der Sangbarkeit der Melodie dienen soll, auch dem Tongedächtnisse zu Hülfe kommt, bedarf wohl kaum eines Wortes.

Diese Ordnung, in welcher innerhalb einer Octave die Dreiklangs- und Leitertöne auftreten, und diese Wellenbewegung, in der Tonica und Dominante erscheinen, übertragen sich auch auf die Bildung von Gliedern, Absätzen und Sätzen ganzer Melodien. Es tritt auf solche Weise zu den bisher erwähnten Melodiefactoren auch noch der letzte, höchst wichtige, der des Rhythmus hinzu und die Mannichfaltigkeit, welche sich rhythmisch bildet und die mit ihr erscheinenden Gegensätze werden so melodiös erhöht.

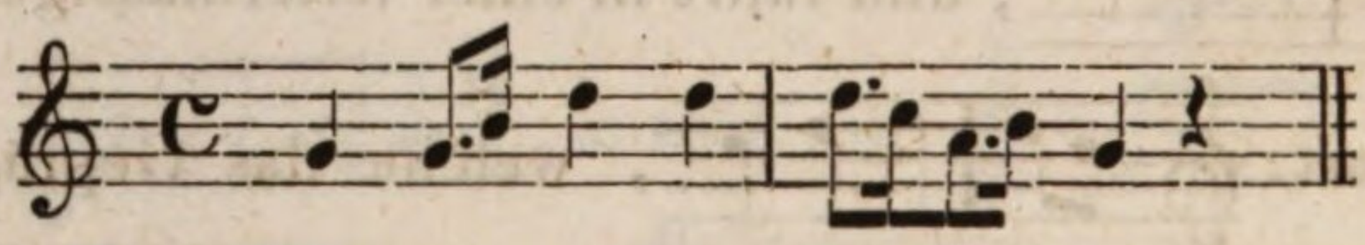
Zuerst begegnen wir dieser Einwirkung bei den Tongruppen, welche Glied und Gegenglied bilden. Hier finden wir sie schon in dem einfachen Hinauf und Hinab:



und die Wirkung steigert sich, sobald sich Dreiklang und Leiter:

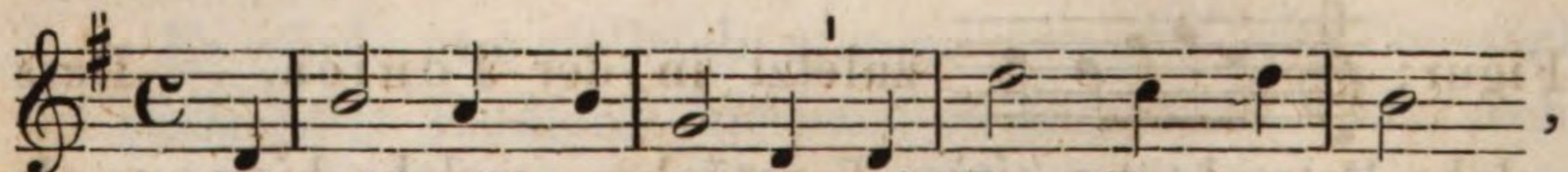


oder Tonica und Dominante:

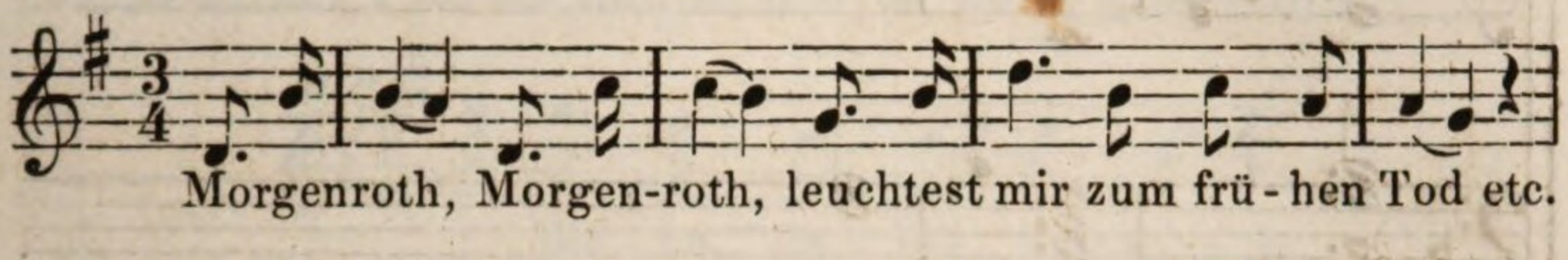


gegenübertreten.

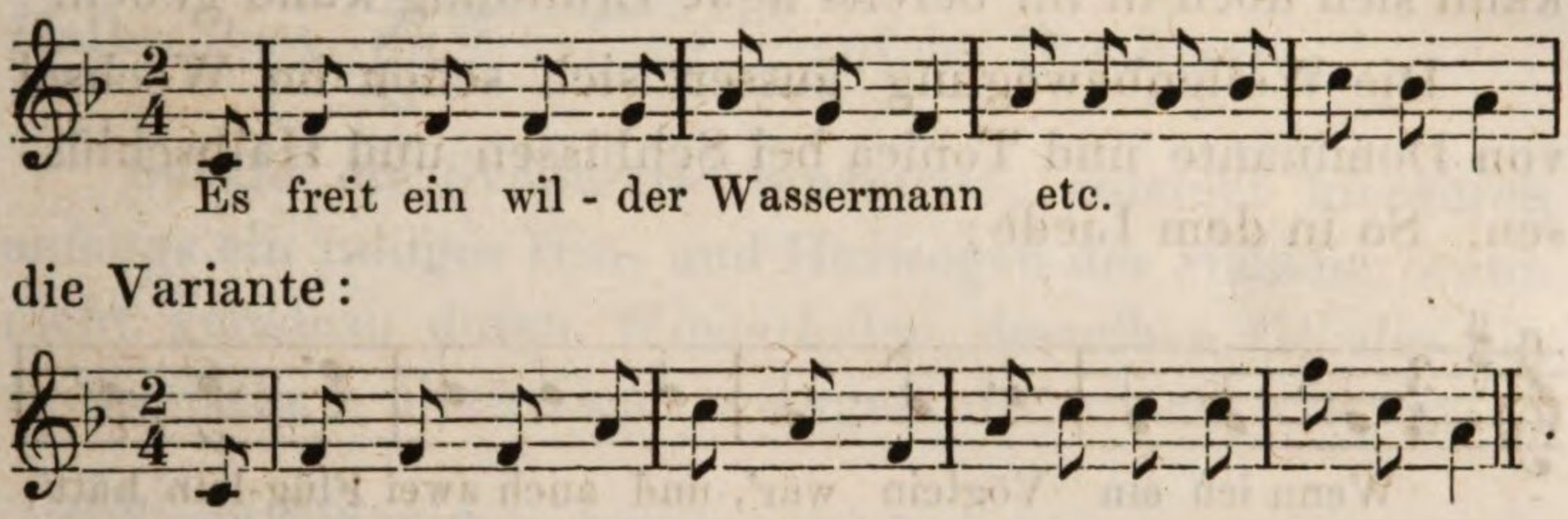
Dann giebt sich der Einfluss einer solchen Ordnung und Gegensätzlichkeit auch in Absätzen und Sätzen kund, welche zu einem melodischen Ganzen zusammentreten. In Bezug auf Ordnung folgen sich diese zuerst so, dass eine Art Climax — Steigerung zur Höhe — entsteht, z. B. dreiklangsmässig in:



indem zuerst die Terz, dann die Quinte erscheint. Leitermässig in:

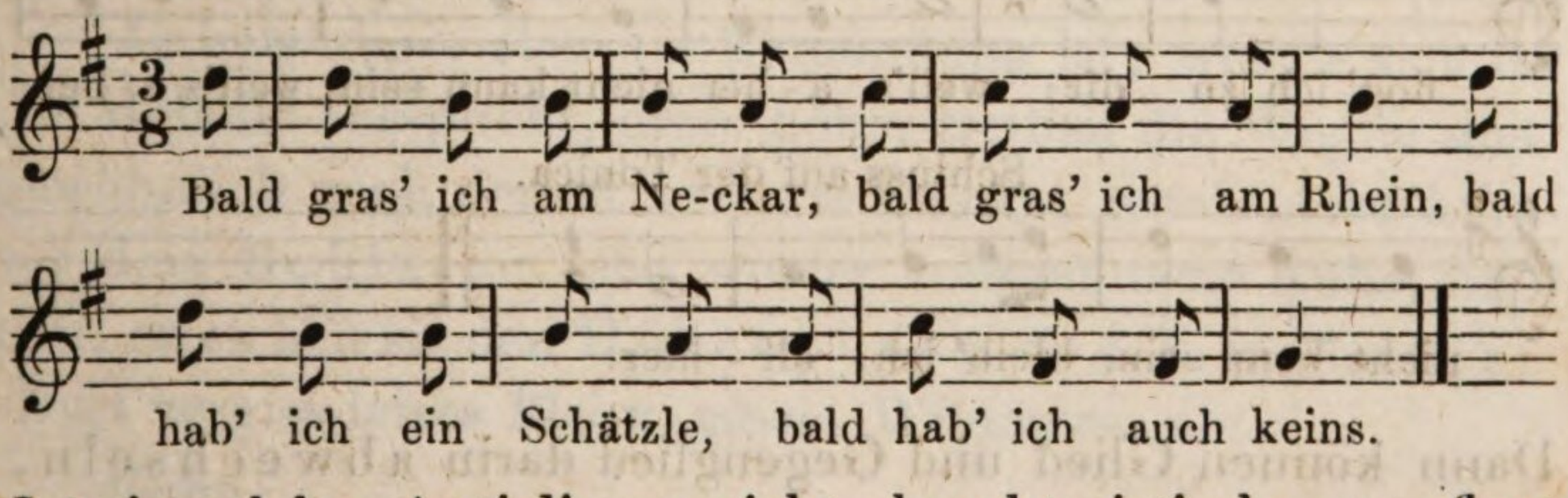


indem nach der Terz die Quarte und dann die Quinte folgt, und dass hierbei auch Dreiklangsintervalle für leitermässige und umgekehrt eintreten können, zeigt von dem Volkslied:



die Variante:

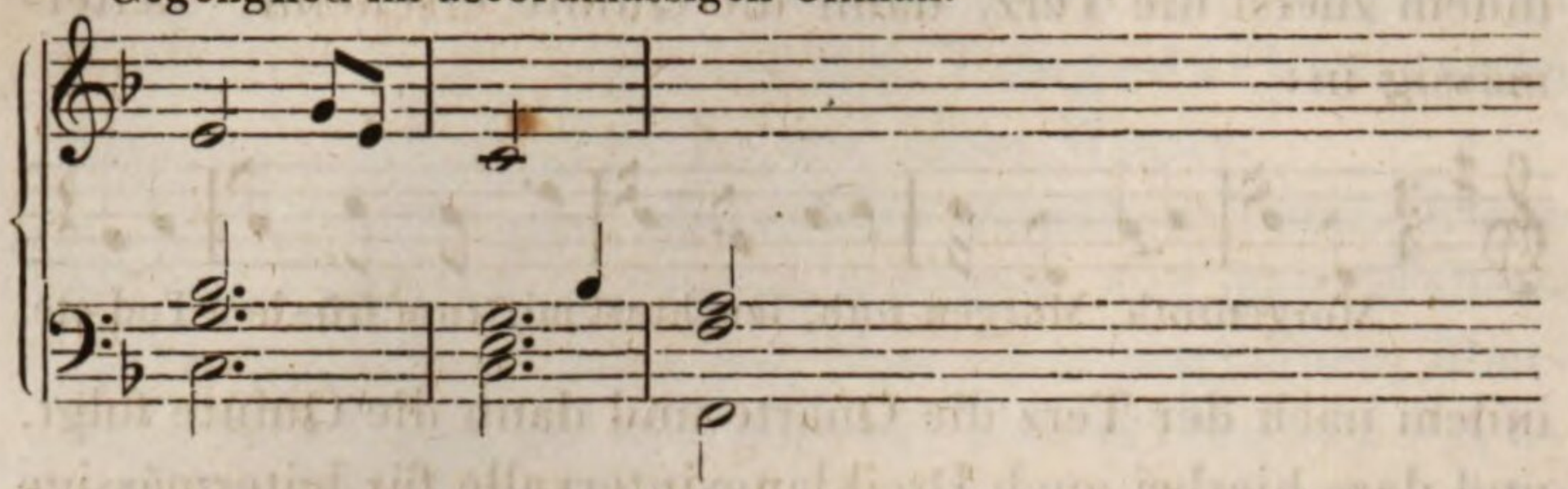
Ferner treten sie so in einer Art Anticlimax — im Absteigen — auf; z. B. in:



Ist ein solcher Anticlimax nicht charakteristisch, so pflegt sich später die Melodie dafür desto höher aufzuschwingen.

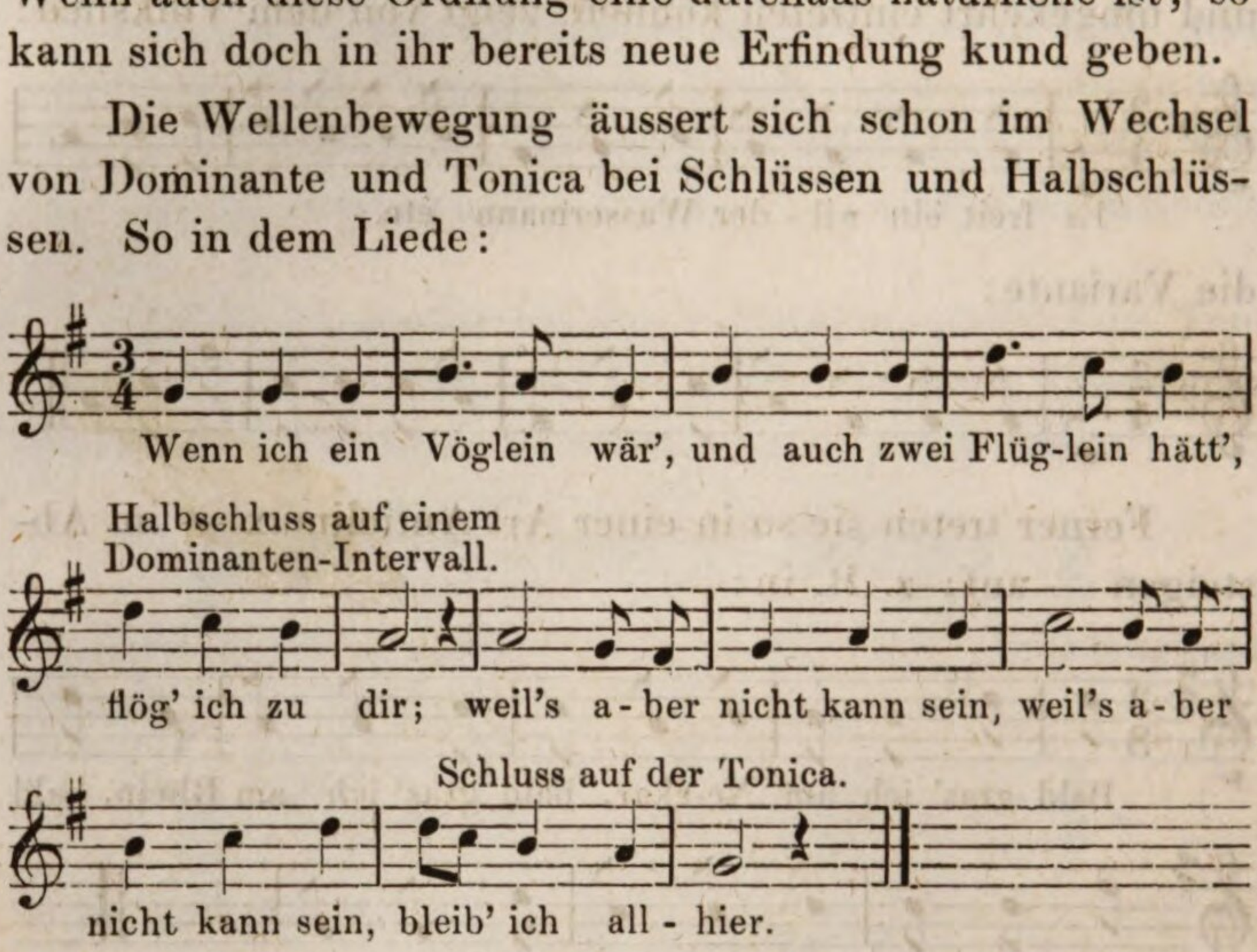
Zuletzt stellen sich Climax und Anticlimax in Glied und Gegenglied gegenüber, z. B. in Mozart's:

Gegenglied im accordmässigen Climax.

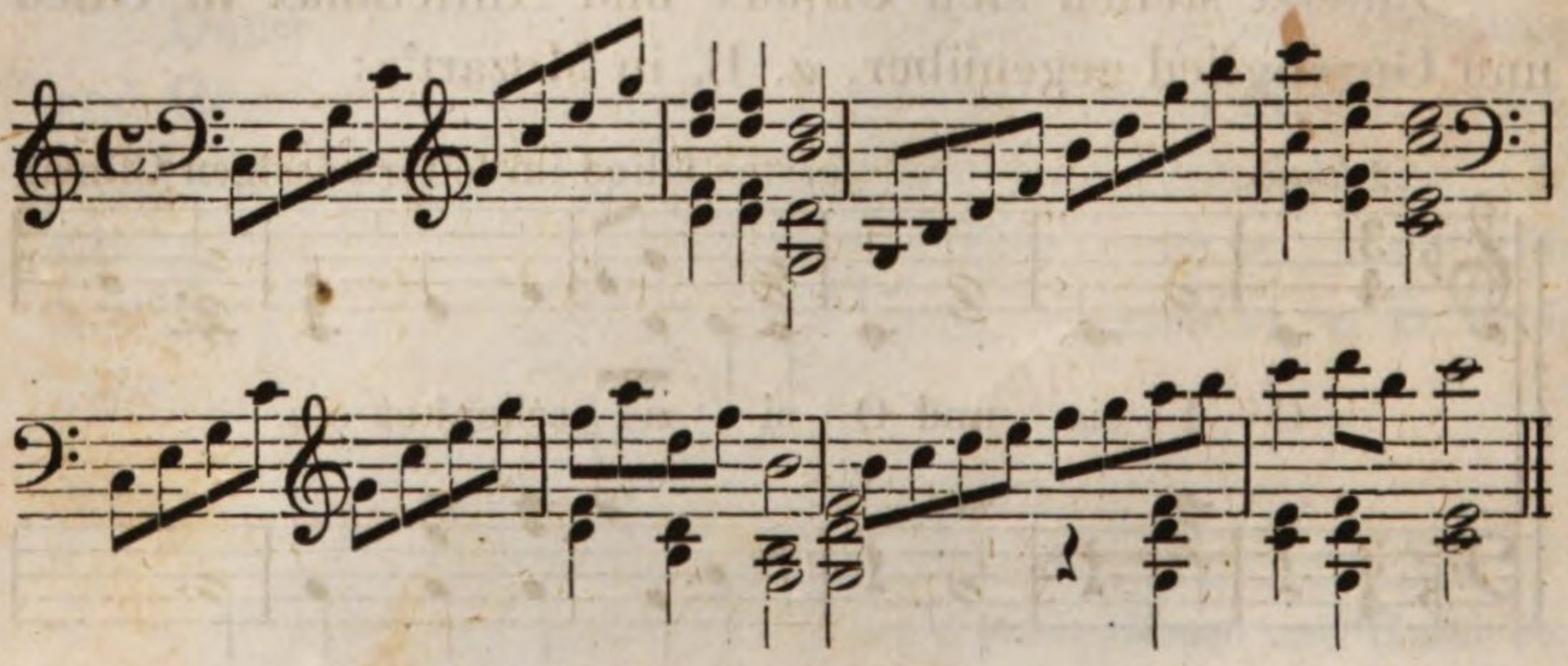


Wenn auch diese Ordnung eine durchaus natürliche ist, so kann sich doch in ihr bereits neue Erfindung kund geben.

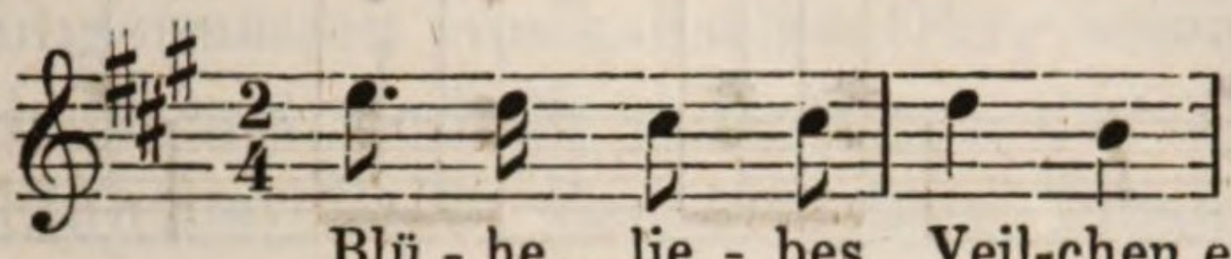
Die Wellenbewegung äussert sich schon im Wechsel von Dominante und Tonica bei Schlüssen und Halbschlüssen. So in dem Liede:

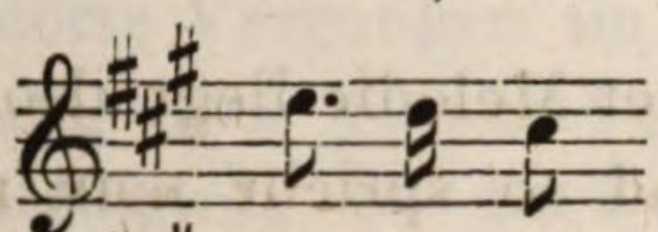
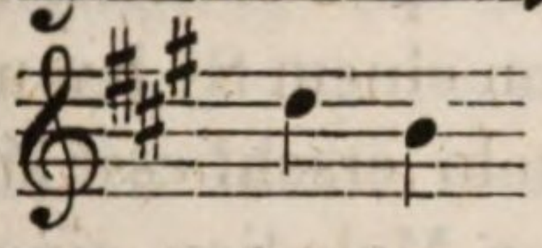


Dann können Glied und Gegenglied darin abwechseln, wie z. B. in Mozart's Vorspiel zu »Klinget Glöckchen, klinget« aus der Zauberflöte:

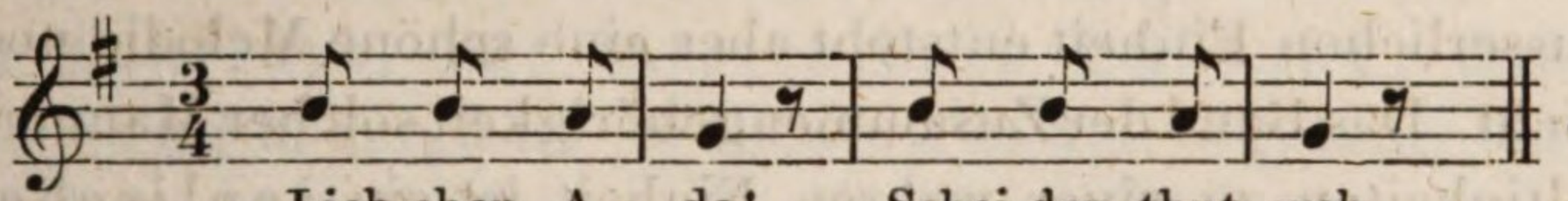


Endlich kann sich dies in einem einzigen Gliede oder Gegengliede kund geben, wie es bereits in dem vorigen Beispiele der Fall ist und sich u. a. auch findet in:



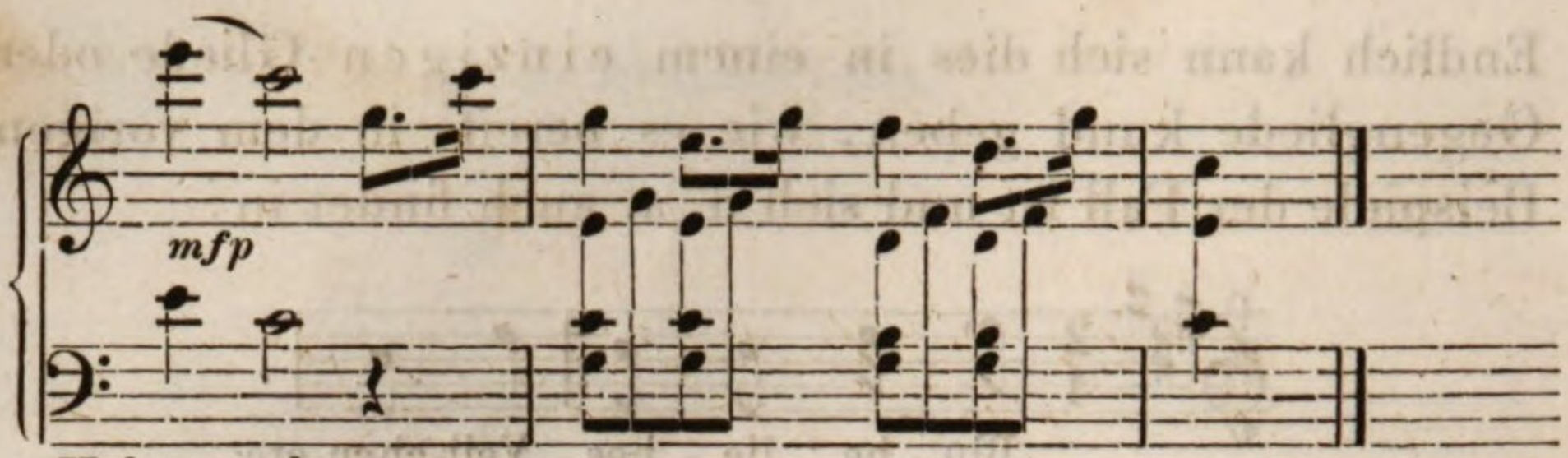
Der Anfang:  steht in der Tonica, der Halbschluss:  auf der Dominante.

Sobald die Symmetrie hinzutritt, entsteht hierdurch anfangs ein ruhiges Hin- und Herwogen der Melodie, wenn nicht geradezu durch Wiederholen desselben Gliedes ein wohlgefälliges Verweilen herbeigeführt ist, wie z. B. in:



Je lebendiger aber die Empfindung ist, welche sich in der Melodie ausspricht, desto höher treiben die Wogen und gewöhnlich nach der Mitte des Stücks, wenn nicht kurz vor dem Schlusse, ehe wieder vollkommene Ruhe eintritt, erreichen sie den Höhenpunkt. So z. B. in Mozart's:

»Dort vergiss leises Flehn, süsses Wimmern« etc.:



Höhenpunkt. etc.

Das Interessante einer Melodie liegt also hauptsächlich in ihrer Führung, und so spricht man nicht blos von einem Fluss, sondern auch von einem Schwung derselben.

In den genannten Mitteln erschliesst sich für die Erfindung selbst der einfachsten Melodien eine ausserordentlich grosse Mannichfaltigkeit, und alle Fälle auch nur annähernd aufzuführen, ist unmöglich.

Aus blosser Toncombination oder verstandesmässiger Aneinanderreihung mannichfaltiger Tongruppen zu einer äusserlichen Einheit entsteht aber eine schöne Melodie noch nicht. Das Band der Zusammengehörigkeit solcher Mannichfaltigkeiten zu einer wahren Einheit ist ein seelisches. Wenn nicht eine Melodie, und ob auch noch so dunkel, als ein Ganzes in der Seele des Componisten auftaucht, und aus der Erfassung desselben sich die einzelnen Theile ergeben, so ist sie ein Machwerk, keine Kunstschöpfung. Letztere selbst hüllt sich in ein Geheimniss, und wir haben für das Vorhandensein des belebenden göttlichen Funken in ihr keinen anderen Anhalt, als den in unserem sympathischen Gefühl, in dem sich oft bis zur Begeisterung steigernden Wohlgefallen an einer Composition.

Ebensowenig darf der Hörende, wenn er eine vollständige Wirkung derselben erfahren will, von der Betrachtung der Einzelheiten, also reflectirend, zu dem Ganzen übergehen. Er würde sich dadurch nicht allein um allen Genuss bringen, sondern sich auch die Unmittelbarkeit des ersten Eindrucks trüben. Nein, er muss sie in ihrer Totalität auf sich wirken lassen und sich dem Genusse ganz und mit aller Naivetät hingeben; denn, wie der Dichter sagt:

»Schnell, wie es der Geist geboren,
Will das Werk empfunden sein!«

Bei dem unmittelbaren Auffassen des Ganzen hört jedoch ein einigermassen musikalisches Ohr, wenn auch nur dunkel fühlend und deshalb unbewusst, das Zusammengehörige, Einheitsvolle in den einzelnen Theilen heraus. Und das ungestörte Vergnügen im Verfolgen der Composition zur Erfassung ihrer Totalität gewährt dem gebildeten Ohre jene Befriedigung des ästhetischen Gefühles, in welcher bereits der Keim des Urtheiles enthalten ist. Erst dann aber, wenn die Musik verklungen ist, werden wir uns desselben bewusst.

So kommen wir aus dem Allgemeinen zu dem Besonderen, und das Urtheil dehnt sich auch auf die einzelnen Eigenschaften einer Composition aus, hinsichts der Melodie auf ihre Fasslichkeit, Sangbarkeit, ihren Tonfluss, ihre interessante Führung, ihren Schwung u. dergl. m. Wollen wir es nun begründet aussprechen, so bedarf es auch einer Einsicht in den natur- und kunstgemässen Bau einer Composition, wie ich mich bemüht habe, bis jetzt für die einfachste Form dazu Andeutungen zu geben. Selber für die Beurtheilung dieser werden wir aber zuletzt wieder auf die Anlegung jenes Maassstabes hingewiesen, der allein durch die Bildung eines eigenen Ideals, aus der Vergleichung und Ergänzung von Volksmelodien und den Melodien von Meistern der Kunst gewonnen werden kann.

Der Kreis der bisher besprochenen einfachsten Melodien ist aber immer noch ein sehr enger, indem er sich nur auf die ersten beiden Grade der Tonverwandtschaft beschränkt. Um ihn mehr und mehr zu erweitern, wird es meine Aufgabe sein, im nächsten Vortrage die ferneren Verwandtschaftsgrade der Töne und den so zunehmenden Tonreichthum der Melodien zu besprechen. Dabei werde ich dann auch auf Erfindung und Reminiscenz näher eingehen.

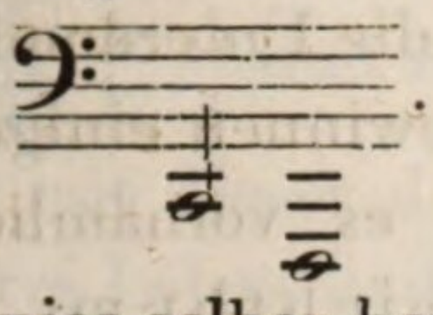
Dritter Vortrag.

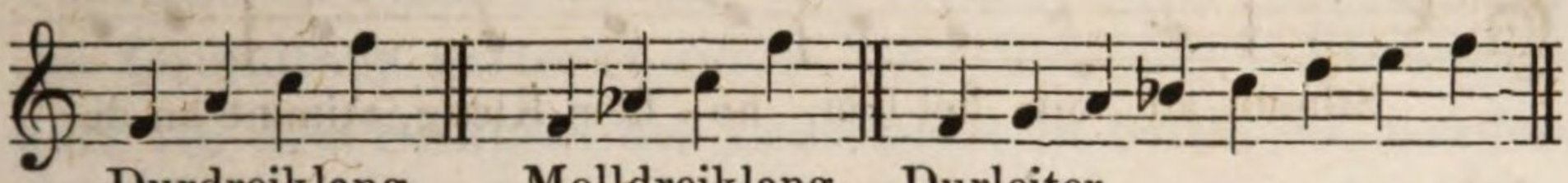
Fernere Grade der Tonverwandtschaft und wachsender Tonreichthum der Melodie. — Erfindung und Reminiscenz.

In meinem vorigen Vortrage glaube ich mich über das Nothwendigste für die Beurtheilung der einfachsten Melodien ausgesprochen zu haben. Aus der Einheit eines Grundtons hatten wir von seiner nächsten Verwandtschaft einen Ton nach dem andern entstehen sehen, und geleitet von dem Gesetz der Aufrechterhaltung dieser Einheit als Tonart, Dreiklangs- und Leitertöne melodisch verbunden. Wir hatten die Haupttöne von den Nebentönen und von den letzteren wieder ganze Gruppen als Gang, Figur und Verzierung unterschieden, und waren auf die Bildung des Ohres für den Fluss der Melodie, und, mit Erwägung des rhythmischen Satzbaus, für das Interessante ihrer Führung gekommen.

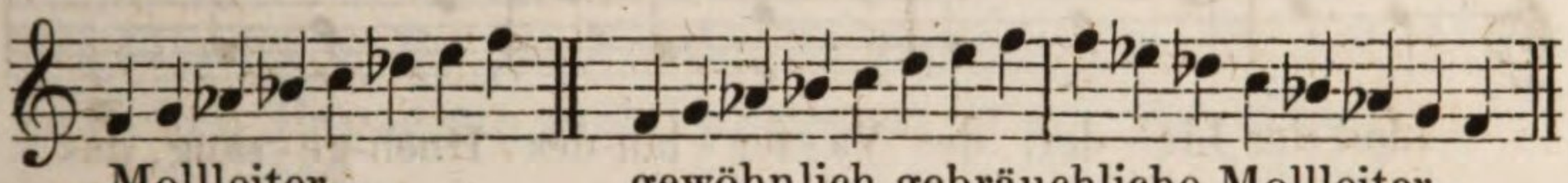
Von den bisher erwähnten Verwandtschaftsgraden der Töne nach der Seite der Dominante hin — der Quinte *g* vom Grundton *c* —, wenn man will in absteigender Linie, obwohl der Höhe nach die Töne aufwärts steigen:

gehen wir nun zu denen nach der Seite der Unter-

dominante (der Quinte nach der Tiefe) hin, zu denen in aufsteigender Linie, obschon die Töne abwärts steigen:  . Wir begegnen hier einem Ton, aus dem die Tonica selber hervorgegangen ist, und den man den Urgrundton nennen könnte. Auch dieser entfaltet seine Dreiklänge und Leitern, in höherer Octave erklingend, als:

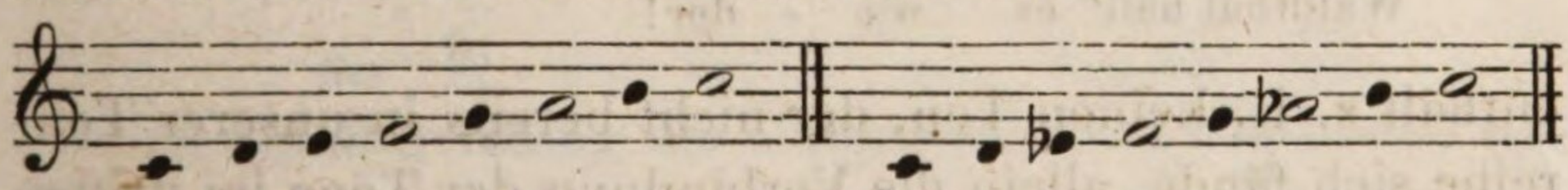


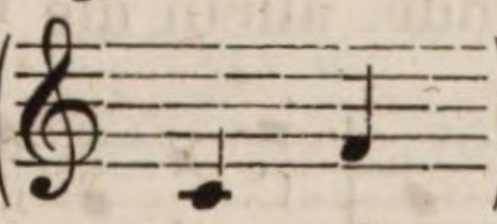
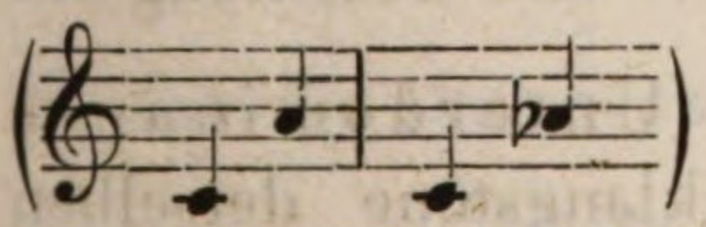
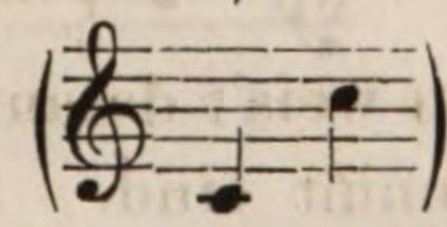
Durdreiklang, Molldreiklang, Durleiter,



Mollleiter, gewöhnlich gebräuchliche Mollleiter.

Die Töne des Dur- und Molldreiklanges sind an sich selbst uns bereits bekannt. Die Leitern:

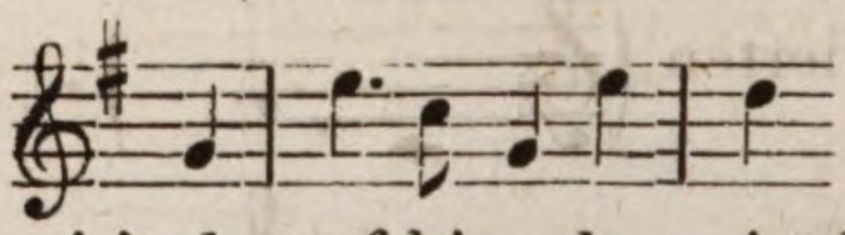
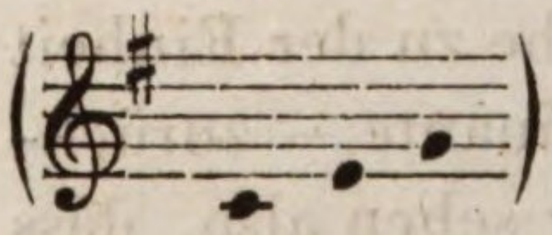


enthielten sie auf der vierten  , sechsten  und achten Stufe  ; in dieser Ordnung als Einheit erfasst, welche zu der Einheit des vorigen Grundtones — der Unterdominante — zurückzuführen ist, sind sie uns aber neu. Wir sehen also, dass die Theoretiker — und auch Hauptmann gehört zu ihnen —, welche die Unterdominante ebenfalls der Leiterbildung zu Grunde legen, im vollen Rechte sind; aber auch, dass wir bei dem grossen Reichthum von Melodien, die sich allein auf Tonica und Dominante beschränken, erst jetzt zu diesem Standpunkte kommen konnten. Später, bei dem sogenannten Secundiren der Natursänger, wird es sich noch mehr herausstellen, dass die bisherige Ausschliessung der

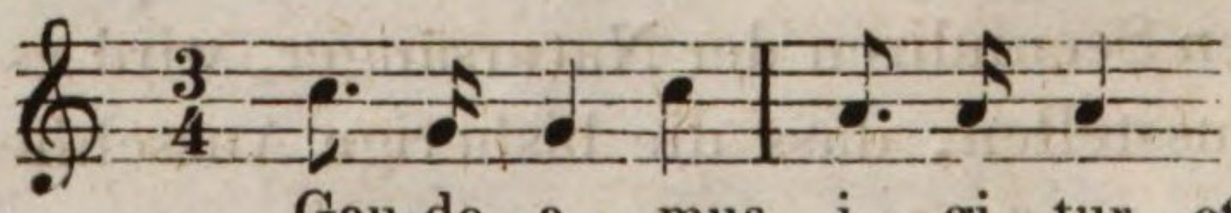
Unterdominante von der Leiterbildung gewiss nicht unberechtigt war.

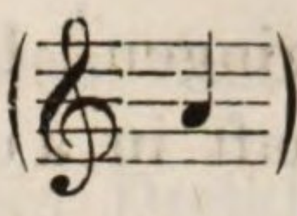
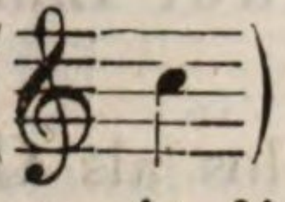
Gewinnen wir also durch die Unterdominantentonreihe auch keinen neuen Ton, so gewinnen einige Töne doch an Bedeutung, und diese ist es vornämlich, mit deren Wachsthum das des Tonreichthums von Melodien Hand in Hand geht.

Die bereits angeführte Melodie von Methfessel:

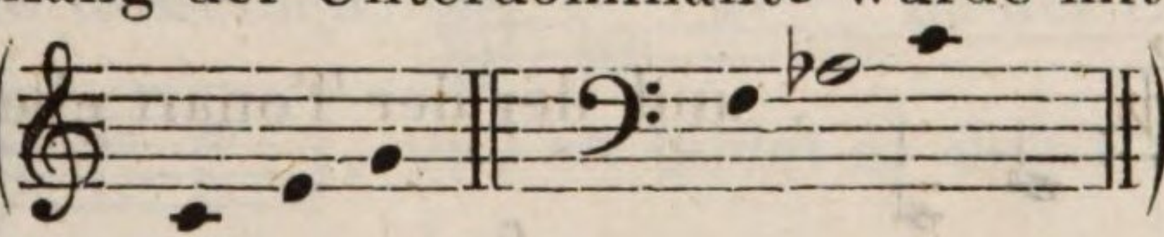
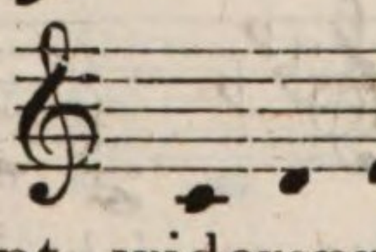
enthält z. B. keinen Ton, der nicht bereits in unserer Tonreihe sich fände, allein die Verbindung der Töne im dritten Gliede:  und ihre Beziehung zur Tonica weis't darauf hin, dass sie der Unterdominante entstammt sind. Sämmtliche Dreiklangstöne derselben  erscheinen hier in der Lage des Quartsextenaccordes: . In dieser Vollständigkeit tritt aber die Unterdominante, wie es auch mit Tonica und Dominante der Fall war, nicht immer auf. Die fehlenden Intervalle sind dann zu ergänzen.

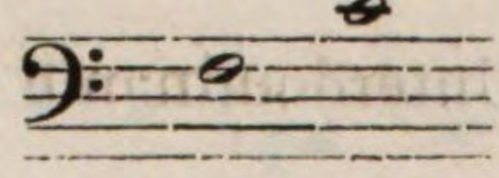
So endet das erste Glied von



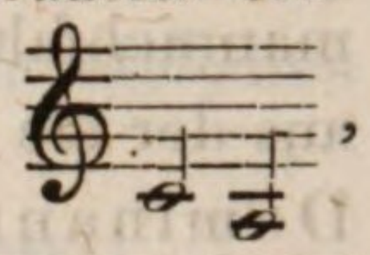
mit der Terz der Unterdominante (); Tonica ( ) und Quinte () sind zu ergänzen.

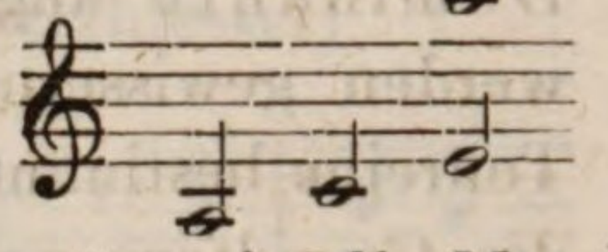
Es kommt mit dieser dritten Tonwelle ein um so mannichfaltigeres Leben in die Melodie, als die Tontiefe, aus der sie geschöpft ist, mit der Tonhöhe, welcher die Dominante angehört, stark contrastirt. Durch beide werden gewissermassen die äussersten Grenzen der Tonreihe bestimmt, welche der einheitlichen Entwicklung des Grundtons gesteckt sind. Und um diese noch einmal kurz vor dem Schlusse des Tonstückes zu berühren, werden sie besonders häufig in melodischen Cadenzen gebraucht; bei Mozart z. B. (im Finale der Zauberflöte, 2. Act, Duett zwischen Papageno und Papagena) in der Wendung:

Der Molldreiklang der Unterdominante würde mit seiner kleinen Terz () der Einheit der Durtonart:  , in welcher die Terz gross erscheint, widersprechen; er kann sich deshalb in ihr nur ausnahmsweise, und zwar in charakteristischen Melodien, finden. Der Einheit der Molltonart widerspricht er aber nicht, und daher kommt er durchaus naturgemäss in Mollmelodien vor. So z. B. in Schubert's »Des Mädchens Klage«:

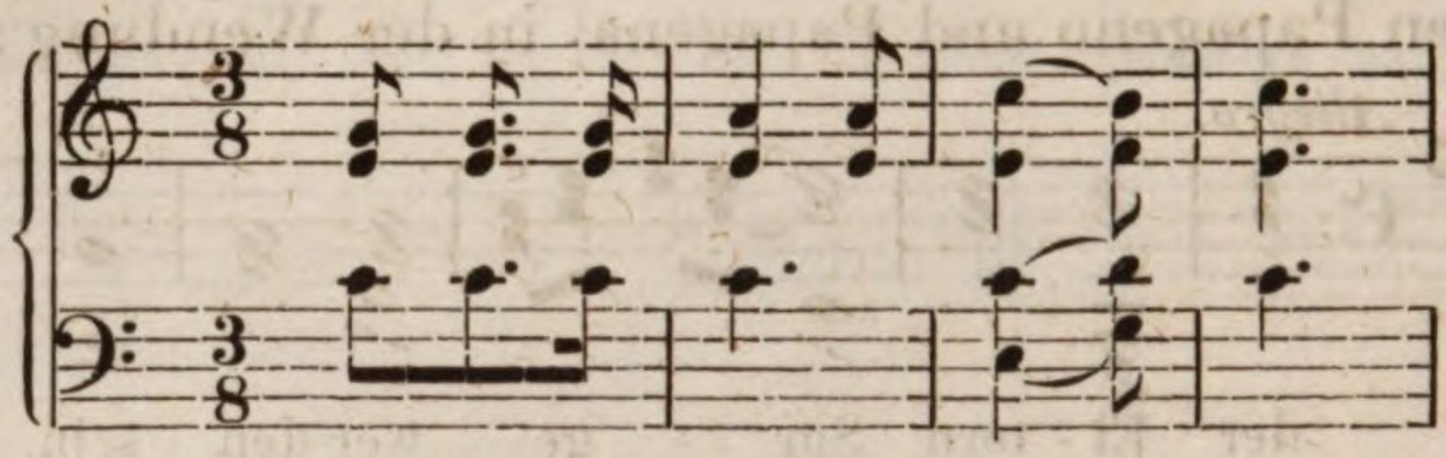
Die Quinte der Unterdominante — d. h. in der Richtung zur Höhe — ist die Tonica selbst:  ,

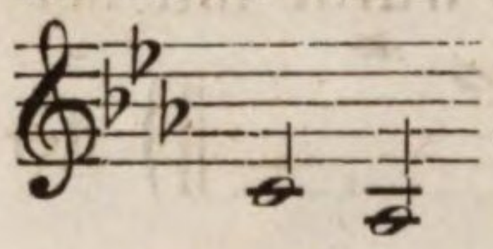
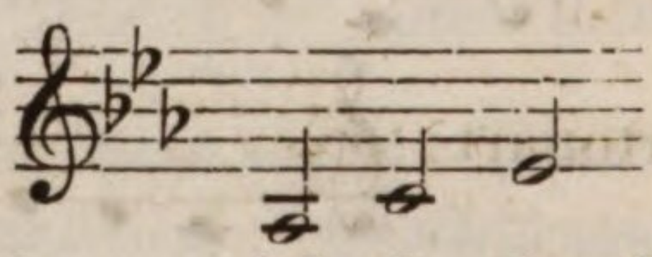
von der wir ausgingen. Und so wäre der erste Grad der Tonverwandtschaft in aufsteigender Linie bereits erschöpft.

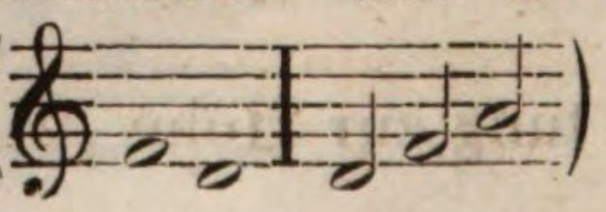
Die Tonica kann aber nicht blos als Quinte, sondern auch als Terz von einem tieferen Tone gedacht werden. So erscheint sie in Dur als kleine Terz:  ,

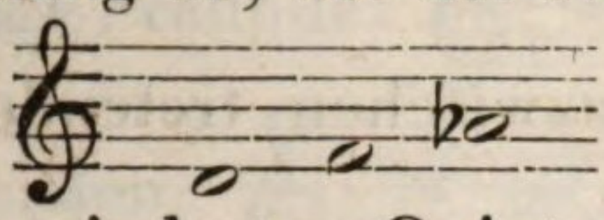
und der sich so ergebende Molldreiklang: 

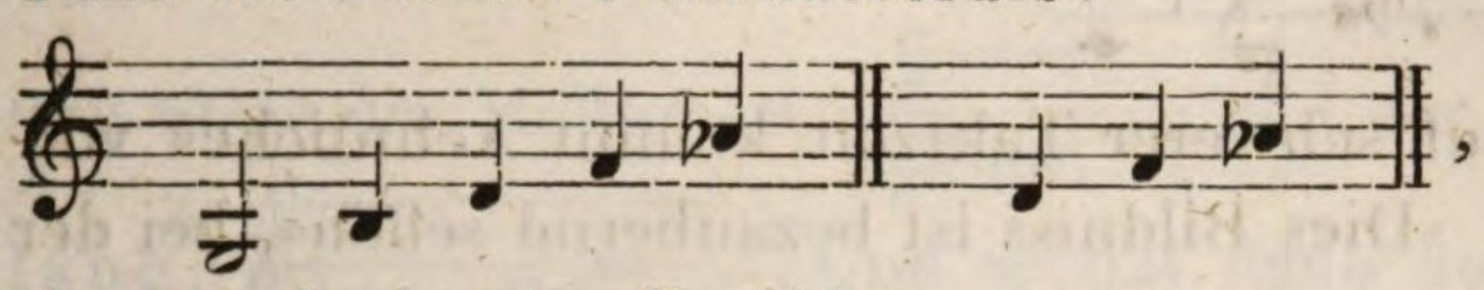
kann, da er die Einheit der Tonart nicht stört, in die Melodiebildung aufgenommen werden. Er gehört der vorzeichenverwandten Tonart an. Schubert's Lied »Du bist die Ruh'« beginnt damit:



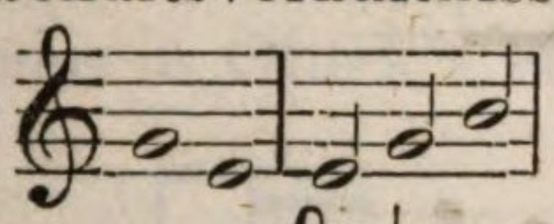
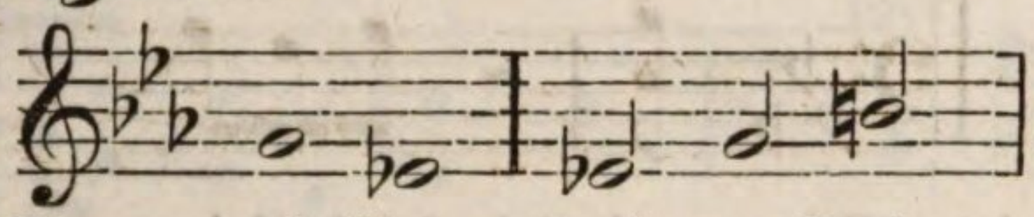
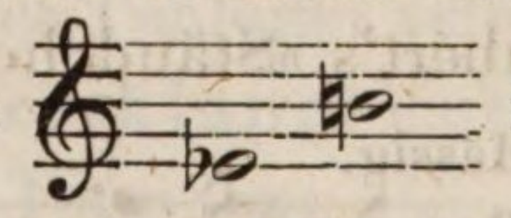
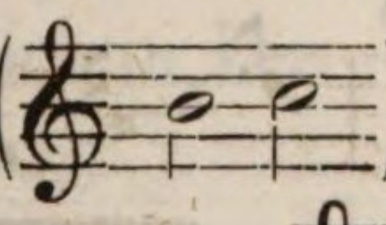
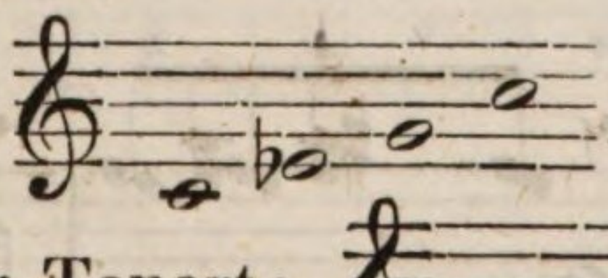
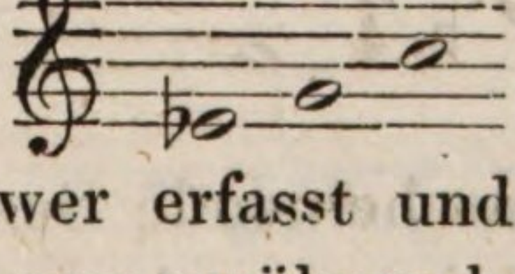
In Moll wird die Tonica auf solche Weise grosse Terz:  , und der der Tonart ebenfalls nicht widersprechende Dreiklang:  gehört der kleinen Sexte an. So findet er sich in der Bassmelodie der Einleitung von Schubert's »Der du so lustig rauschest«:

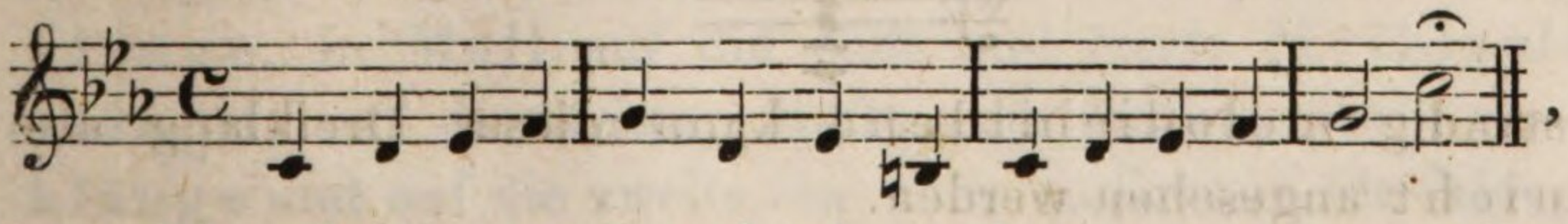
Dieselbe Art der Seitenverwandtschaft zeigt sich nun bei der Unterdominante und Dominante. Von der Unterdominante zweigt sich so in Dur 

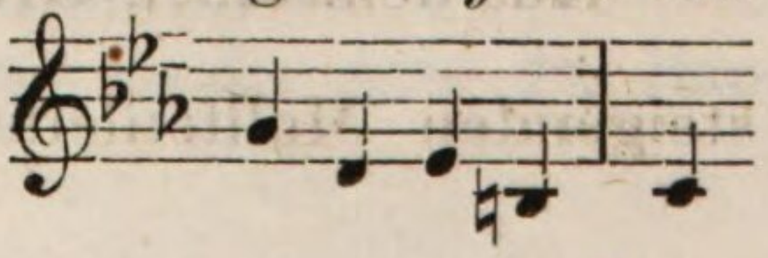
ein Molldreiklang ab, der der zweiten Stufe zuzuweisen ist, und in Moll:  ein Dreiklang mit kleiner Terz und verminderter Quinte. Er erinnert an die drei letzten Töne des kleinen Nonenaccordes:



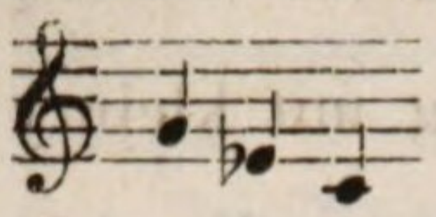
und wird verminderter Dreiklang genannt.

Die Dominante entwickelt in Dur ein ähnliches Verwandtschaftsverhältniss mit dem Molldreiklang der dritten Stufe:  , und in Moll mit einem Dreiklang dieser Stufe:  , welcher aus einer grossen Terz und übermässigen Quinte besteht, und übermässiger Dreiklang heisst. Er ist u. a. in der Musik von R. Wagner oft angewendet, und deshalb müssen wir ihm schon ein besonderes Interesse schenken. Die übermässige Quinte desselben:  ist der Leiteton der Tonart  , und so bildet er den Uebergang in den Dreiklang:  , oder vielmehr in den Sextenaccord der Tonart:  . Seine Intervalle werden vom Ohre schwer erfasst und deshalb kann er naturgemäss melodisch nur vorübergehend oder in variirender Wendung erscheinen. Das letztere ist z. B. in der russischen Melodie der Fall:

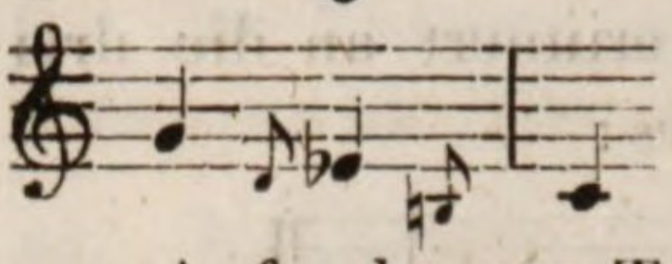


in welcher das Intervall *es-h* mit Auslassung von *g* auf ihn hindeuten könnte. Die Wendung: 

ist hier aber als eine Variirung des einfachen Dreiklanges:

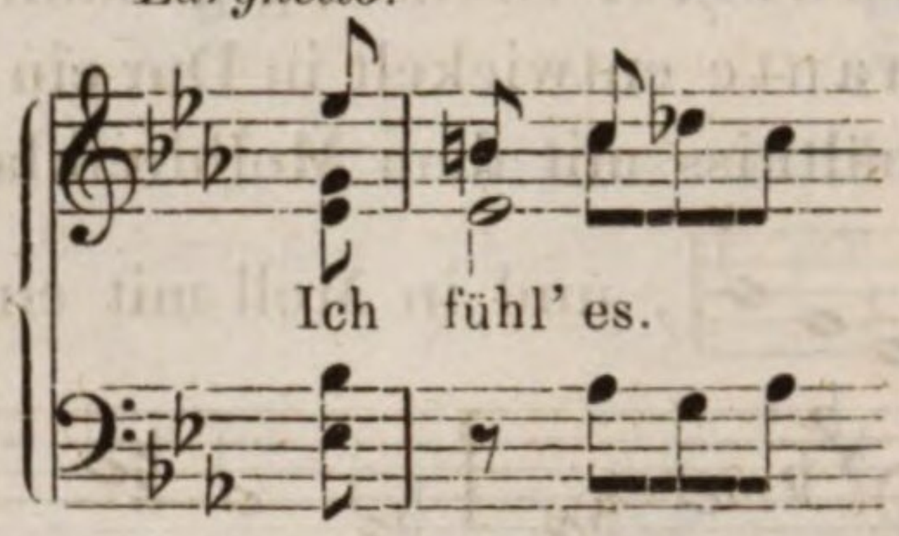


durch die dazwischen tretenden Halbtöne:



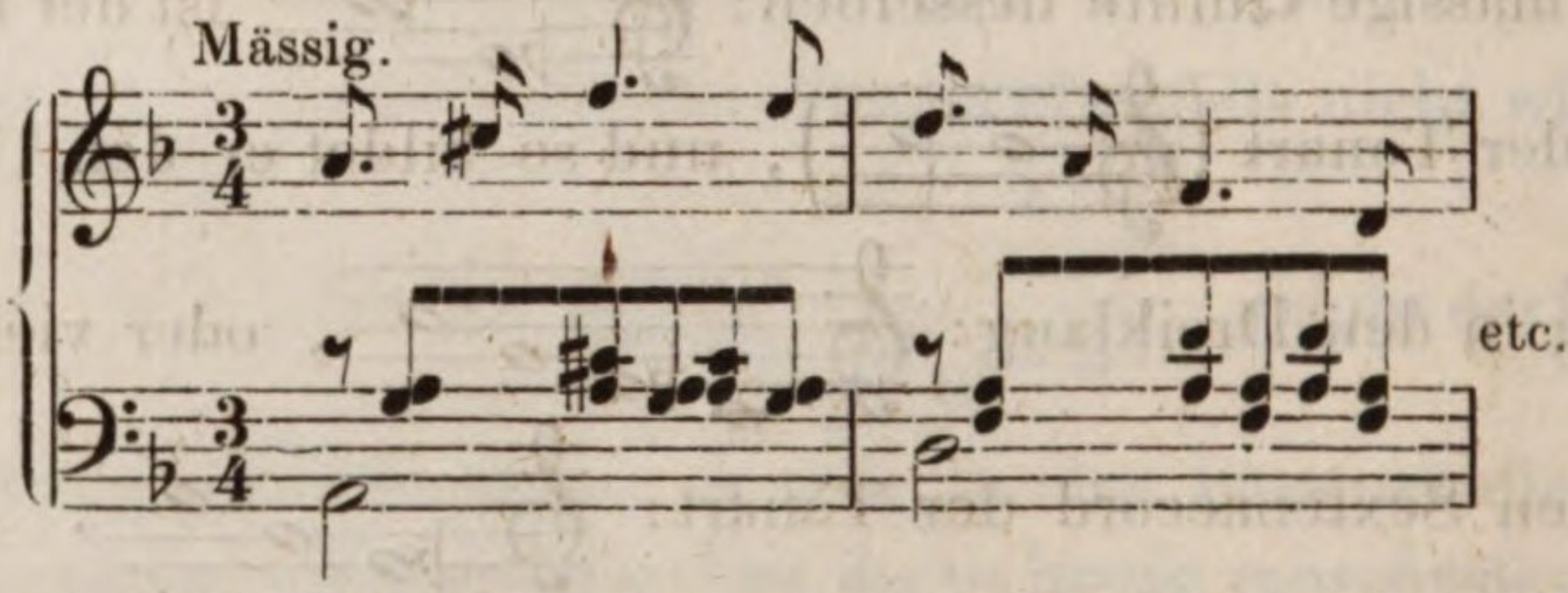
zu erklären.

Auf schwerer Taktzeit kommt Aehnliches vor in Mozart's: »Dies Bildniss ist bezaubernd schön«, bei der Stelle:



Die übermässige Quarte ist jedoch hier, wie sich später zeigen wird, ein Vorhalt.

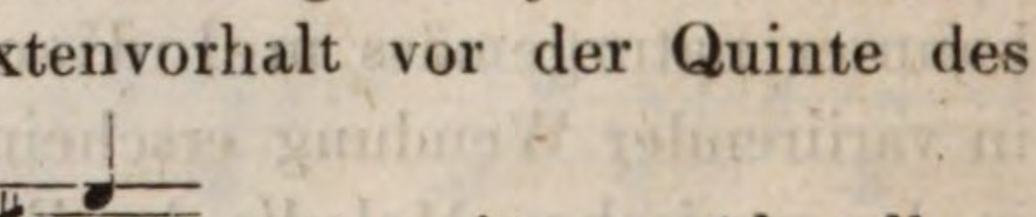
In die Melodie scheinbar als nothwendiger Bestandtheil verwoben, findet sich der ganze übermässige Dreiklang u. a. in Schubert's »Ständchen«:

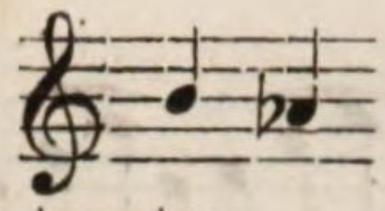
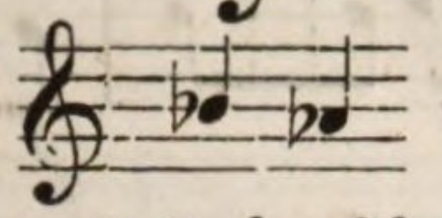
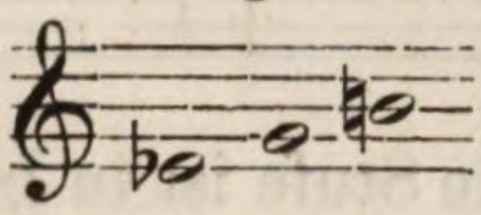
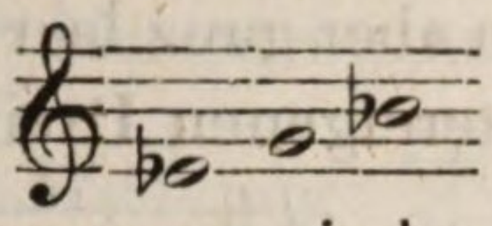


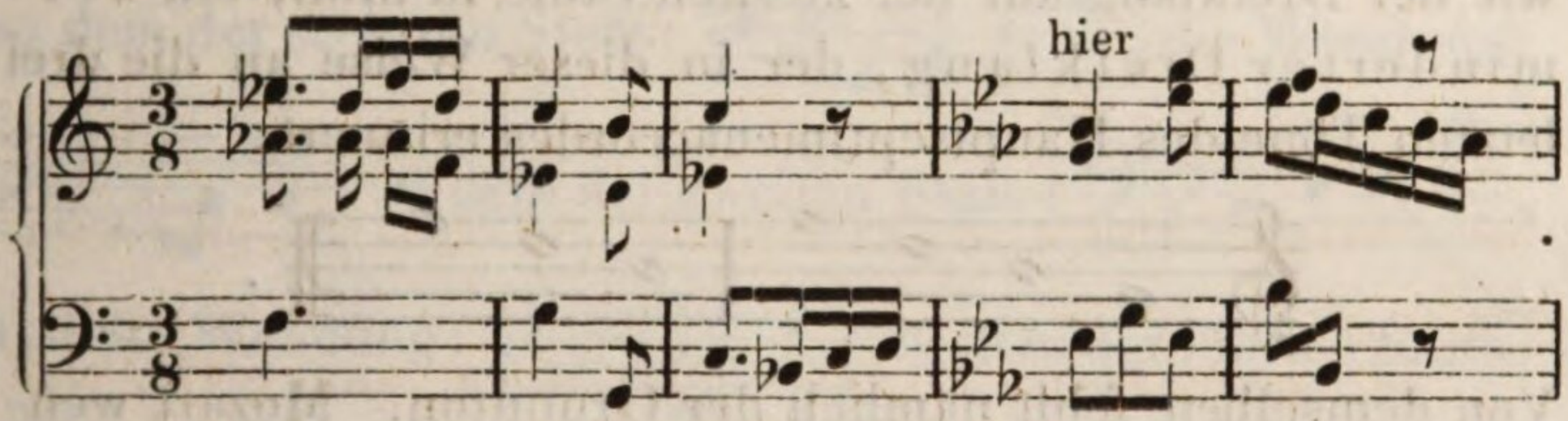
Die so erscheinende Sextenaccordlage ist jedoch in ähnlicher Weise aus dem Sextenvorhalt vor der Quinte des Dominantenaccords:

entstanden. — Als selbstständig-melodiebildend kann dieser Dreiklang also nicht angesehen werden.

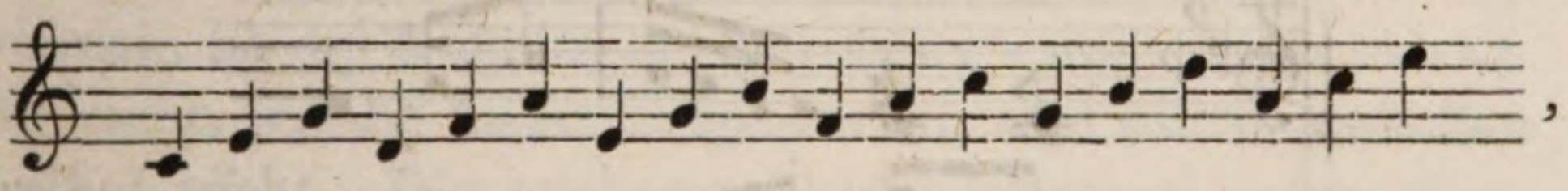
Aus demselben Grunde, aus welchem sich bei der absteigenden Molltonleiter:



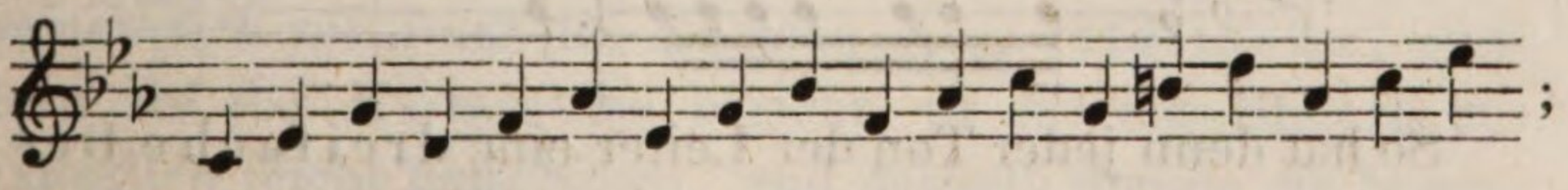
die übermässige Secunde:  in das sangbarere Intervall der grossen:  umwandelte, aus demselben Grunde erscheint statt des übermässigen Dreiklangs auf der dritten Stufe der Molltonart:  der Durdreiklang:  . Und so hat denn auch die Molltonart eine vorzeichenverwandte Dreiklangstonfolge. Wir finden sie z. B. in dem Opferhymnus der Priesterinnen in Gluck's »Iphigenie auf Tauris«, bei der Stelle:



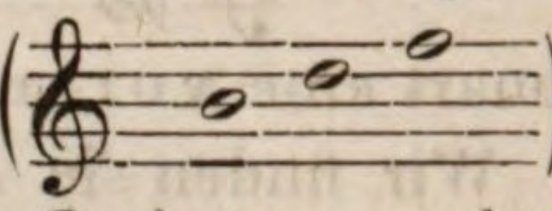
Weisen wir nun jedem Tone der Tonleiter seine der Einheit der Tonart entsprechende Dreiklangsentwickelung zu, so ergiebt sich in Dur die Tonreihe:

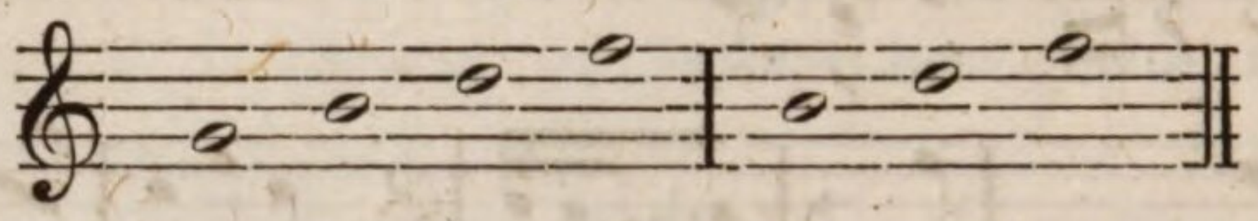


in Moll:



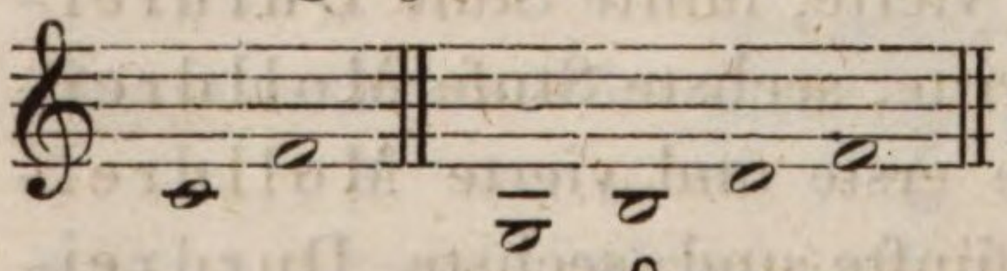
indem in Dur auf die erste, vierte, fünfte Stufe Durdreiklänge, auf die zweite, dritte, sechste Stufe Molldreiklänge, in Moll auf die erste und vierte Molldreiklänge, auf die dritte, fünfte und sechste Durdreiklänge und auf die zweite ein verminderter Dreiklang zu stehen kommen. Es sei für die Durtonart z. B. die Sextenaccordfolge aus Mozart's »Figaro« (in der Arie des Bartolo: »Süsse Rache«) citirt:

Die siebente Stufe ist in beiden aber ganz leer ausgegangen. Geben wir ihr analog den leitereigenen Dreiklang, so erhält dieser sowohl in Dur als Moll  eine kleine Terz und verminderte Quinte; er ist also, wie der Dreiklang auf der zweiten Stufe in Moll, ein verminderter Dreiklang, der in dieser Weise an die drei letzten Töne des Hauptseptimenaccordes erinnert:

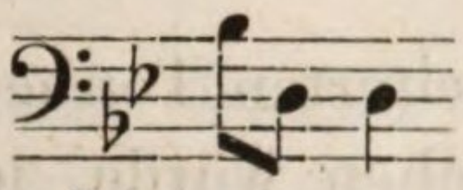
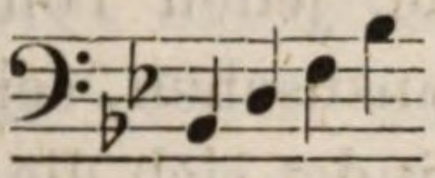
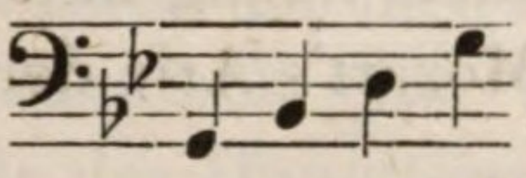
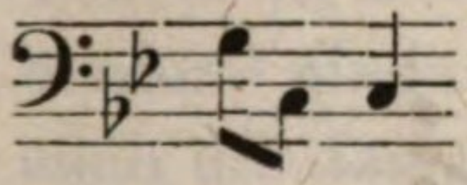
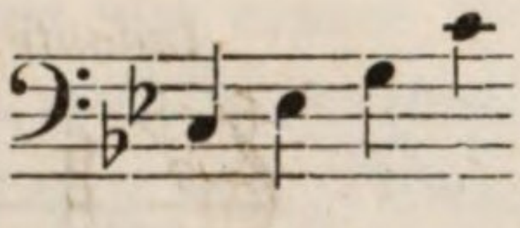
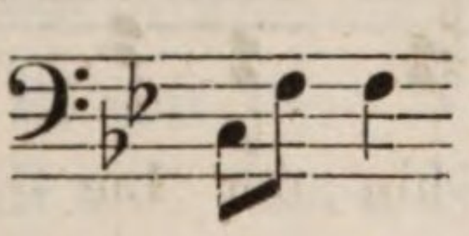
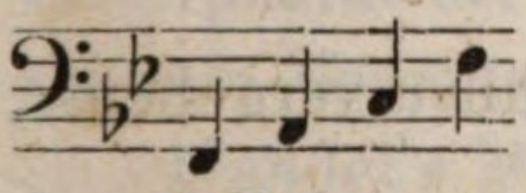


Von demselben fehlt nämlich der Grundton. Mozart wendet ihn z. B. in der vorerwähnten Tenorarie aus der Zauberflöte bei der Stelle: »O wenn ich sie nur finden könnte«, an:

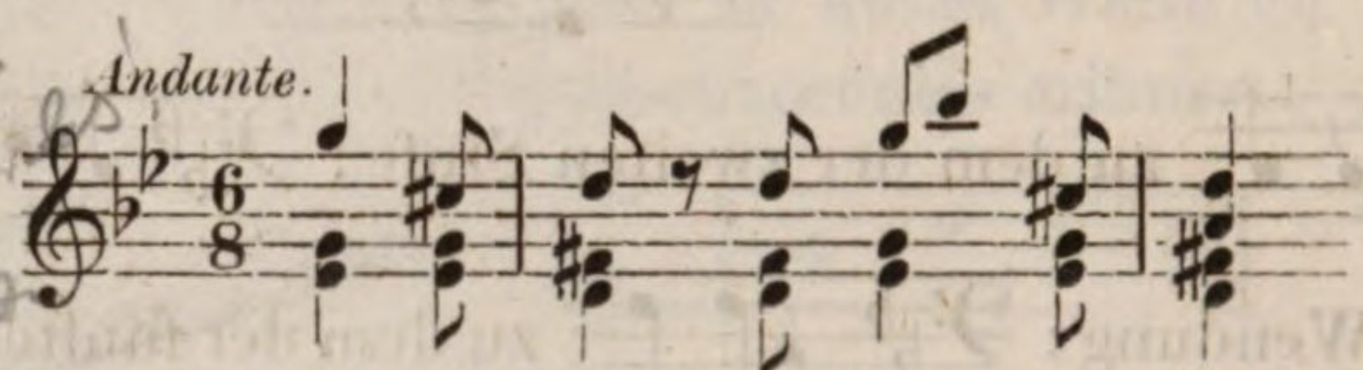
So hat denn jeder Ton der Leiter eine dreifache Bedeutung, ja die Quarte, insofern sie bereits als Septime:



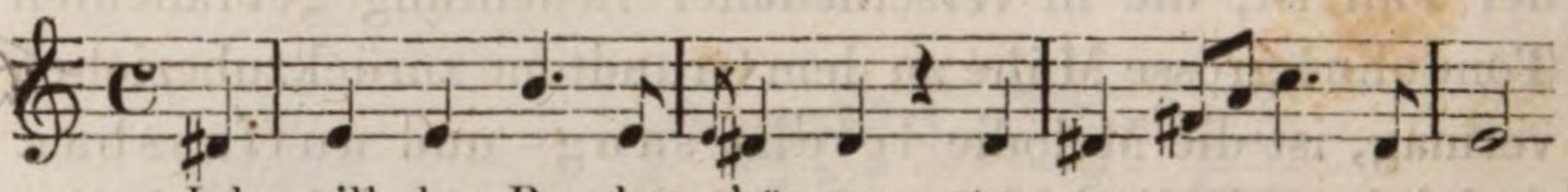
, und die Sexte, insofern sie bereits als None: uns bekannt geworden sind, eine vierfache. — Hören wir nun z. B. die Melodie des Papageno aus der Zauberflöte:

so werden wir hiernach erkennen, dass nach der Einheit der Tonart die Wendung:  zu dem Dreiklang der ersten Stufe:  , die Wendung: zu dem der sechsten Stufe:  , die Wendung:  zu dem der zweiten Stufe:  , und die Wendung:  zu dem der fünften Stufe:  gehört. Nur wenn das Ohr, wie es hier der Fall ist, die in verschiedener Bedeutung gebrauchten Töne ohne grosse Mühe zu dem Grundtone zurückzubeziehen vermag, ist die Melodie leicht sang- und auffassbar. So leicht, wie die bisher aufgeführten, sind solche Melodien freilich nicht. Die reicheren Tonbeziehungen geben übrigens denselben auch eine grössere Gewichtigkeit (die im letzten sich nicht auf das Ernste, Gravitätische, sondern auf das Komische bezieht, in das das Erstere bekanntlich leicht umschlägt), und deshalb dienen sie besonders der charakteristischen Musik. Ohnehin würde aber die Anwendung dieser Mittel in ihrer ganzen Ausdehnung eine Melodie nur überladen. Einige davon kommen indessen als Ersatz anderer häufig vor; so gewinnt z. B. oft die zweite Stufe ihren vollen Tonausdruck statt der vierten, namentlich bei Schlusswendungen, wie z. B. in Haydn's: »Heute wirst du mit mir im Paradiese sein«, aus den sieben Worten des Erlösers:

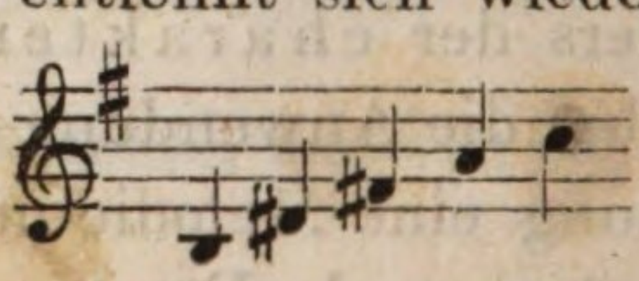
Von der erweiterten Tonbedeutung, welche durch die Möglichkeit entstehen würde, jeden Ton der Leiter auch als Septime oder None anzusehen, sei nur zweier Fälle gedacht. Besonders häufig findet sich die verminderte Septime; z. B. in Mozart's Arie der Pamina:

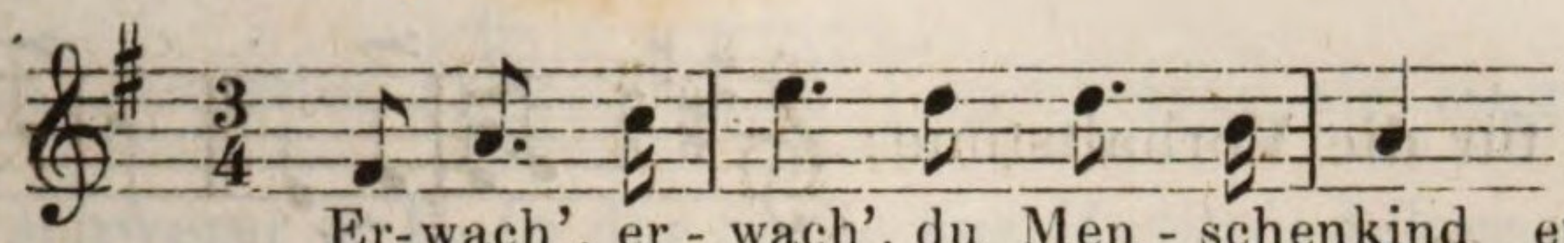


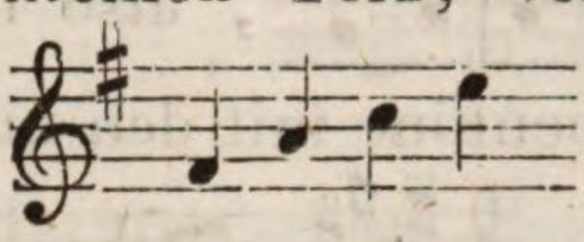
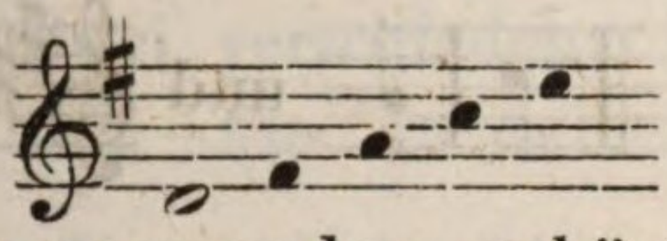
oder in Schubert's Lied: »Ich such' im Schnee vergebens«, bei der Stelle:



Sie ist aus der Tonverbindung abzuleiten, welche sich in dem letzten Beispiele vollständig findet:

und unter dem Namen des verminderten Septimenaccordes bekannt ist. Diese aber entlehnt sich wieder von dem kleinen Nonenaccorde:  , indem dessen Grundton fortbleibt. Auf den grossen Nonenaccord ist dagegen die Tonverbindung zurückzuführen, welche sich z. B. in Mendelssohn's Lied: »Der Frühling naht mit Brausen«, findet:

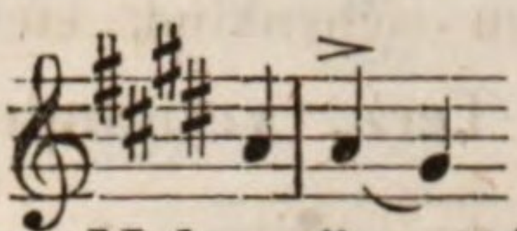
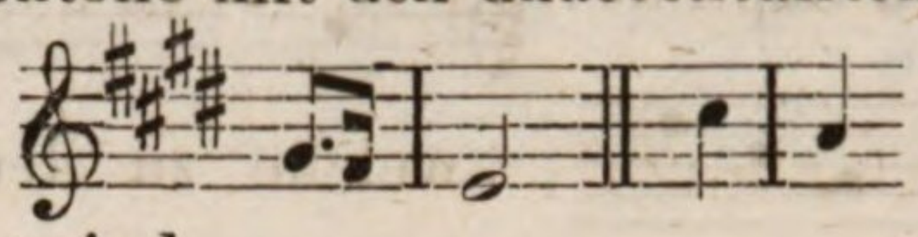
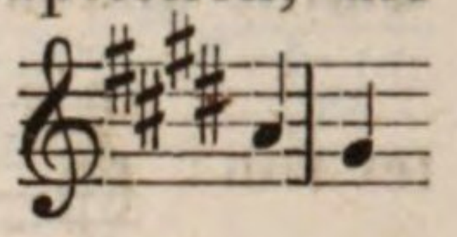


Es ist die Verbindung der kleinen Terz, verminderten Quinte und kleinen Septime:  , hergeleitet von:  , welche zu den Nebenseptimenaccorden gehört. Von all' diesen Fällen wird unter »Harmonie« ausführlicher die Rede sein.

Erwähnt muss jedoch noch besonders jener Tonbedeutung werden, in welcher der melodische Vorhalt erscheint. Es ist dies bekanntlich eine Verbindung von Tönen, in welcher die Stelle des Haupttons von einem Nebentone eingenommen wird, und dadurch auf den letzteren auch die dem ersteren zukommende Betonung fällt; wie es in der Sprache z. B. mit den Wörtern »Ansatz, Beispiel, Unterpfand« der Fall ist, deren Nebensylbe durch ihre besondere Bedeutung den Ton der Hauptsylbe empfängt.

Händel's Melodie:

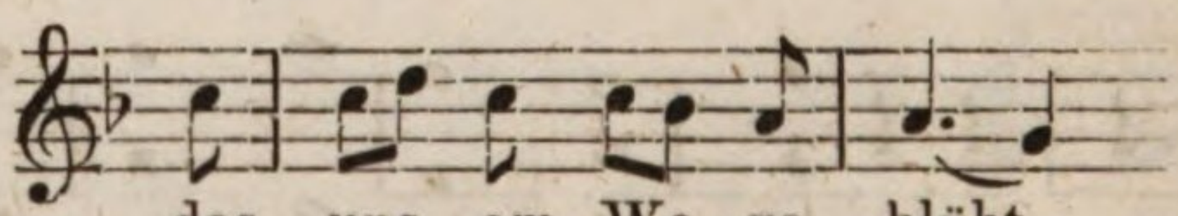
solche Vorhaltstöne. In der einleitenden Instrumentalpartie erscheint sie derer entkleidet:

indem für die Vorhaltstöne: und  , also für die Verbindung der accentuirten Nebentöne mit den unaccentuirten Haupttönen, die Haupttöne:  und  allein gesetzt sind.

An Schmelz und Innigkeit büsst die Melodie dadurch natürlich ein. Bei dem Eintreten der menschlichen Stimme steigert sich aber die Wirkung. Und im ausdrucksvollen Vortrag überträgt sich die materielle Tonbedeutung auf die geistige, indem das, was für das Ohr eng verbunden erscheint, auch von der Seele als der Ausdruck innigster Vereinigung erfasst wird. Doch kann ich hierauf nur vorübergehend hinweisen.

Die Gegensätze des männlichen und weiblichen Schlusses werden besonders durch den Vorhalt melodisch erhöht, und daher findet er sich in dem Wechselspiel derselben sehr häufig gebraucht. So schliesst z. B. der erste Theil von »Freut euch des Lebens« männlich:

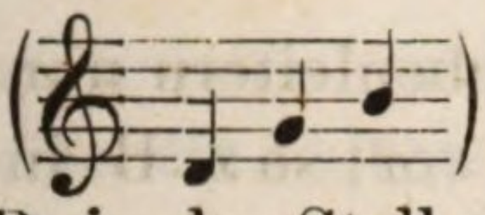
der zweite:

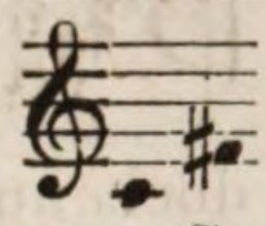


dagegen weiblich. Auf die melodische Mannichfaltigkeit der Schlüsse werde ich ebenfalls später noch spezieller eingehen.

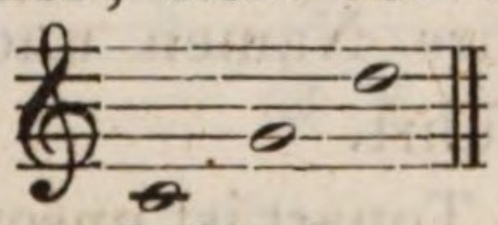
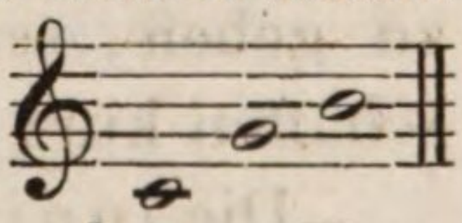
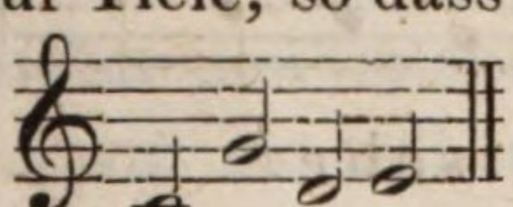
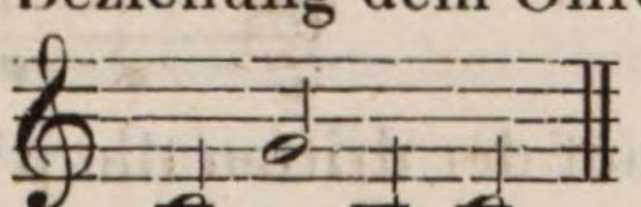
Je nach der näheren oder ferneren Verwandtschaft kann ein und dasselbe Intervall auch leichter oder schwerer sangbar sein. Die grosse Sexte singt sich z. B. leicht in:

, indem sie als Intervall eines und des-

selben Accordes () erscheint; sie singt sich aber schwerer z. B. in der Stelle aus Haydn's Jahreszeiten:

, weil in der letzten das Ohr zwei verschiedene Harmonien in Beziehung zu bringen hat. Aus demselben Grunde wird das an sich schwierige Intervall der übermässigen Quarte:  in der Septimenaccordsverbindung leichter sangbar. So findet es sich in dem Schweizerliede:

.

Sobald zwei verschiedene Töne mit ihren Beziehungen sich in einem andern Tone treffen, der beiden nahe verwandt ist, so wird eine an sich schwere Tonverbindung doch nur dann erleichtert, wenn die Beziehung von einem, als dem Mittelpunkte aller, ohne Mühe Statt finden kann. Die Tonverbindungen:  oder  sind z. B. durchaus unmelodisch, weil der letzte Ton, nachdem man den zweiten gehört, zu dem ersten nur mit Schwierigkeit zurückbezogen werden kann. Wenden wir den letzten Ton zur Tiefe, so dass diese Beziehung dem Ohre erleichtert wird:  oder  , so tritt dafür ein melodisches Verhältniss ein und die Stelle ist sangbar.

Wie wir jeden Ton der Leiter durch seine Entwicklung zu tonarteigenem Dreiklang an Bedeutung gewinnen sahen, so können wir diese Bedeutung auch steigern, indem sich von jedem Ton eine tonarteigene Leiter bildet:

u. s. w.

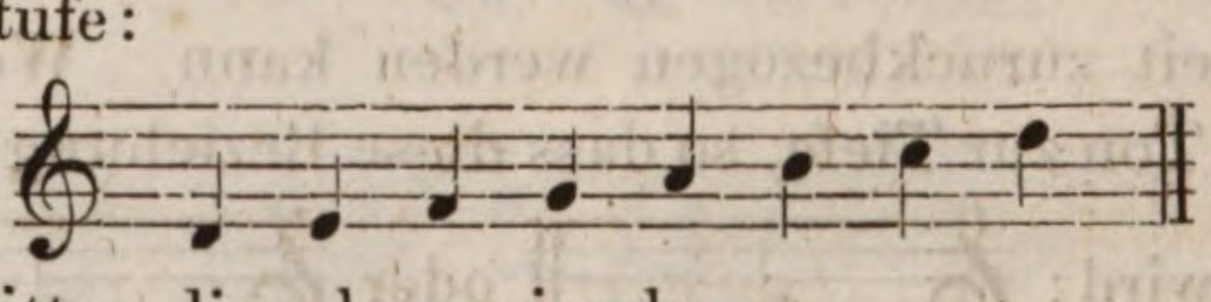
Meistens kommen diese Nebenleitern nur theilweis, d. h. in kleinere Gruppen getheilt, vor; so z. B in der Instrumentalbegleitung von Haydn's Jagdchor in den Jahreszeiten:

doch auch in ganzer Ausdehnung, wie u. a. am Schlusse von Mozart's Figaro-Ouverture: .

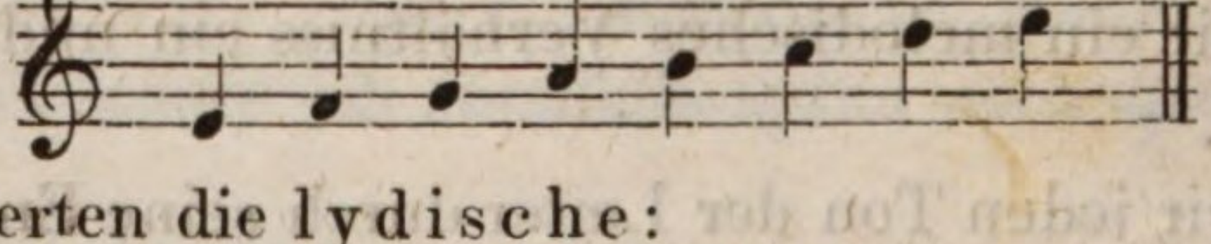
Hier kommt jedoch mehr die Totalität der Tonfolge, als der einzelne Ton für die Tonbedeutung in Betracht.

Diese Leitern sind nicht mit denen zu verwechseln, welche den sogenannten Kirchentonarten zu Grunde liegen. Aus letzteren gehen durchaus selbstständige Melodien hervor, die ersteren treten aber nur vorübergehend auf. Um dem Urtheil über alte Choralmelodien einigen Anhalt zu geben, seien ihre Namen und wesentlichsten Eigenschaften kurz angeführt.

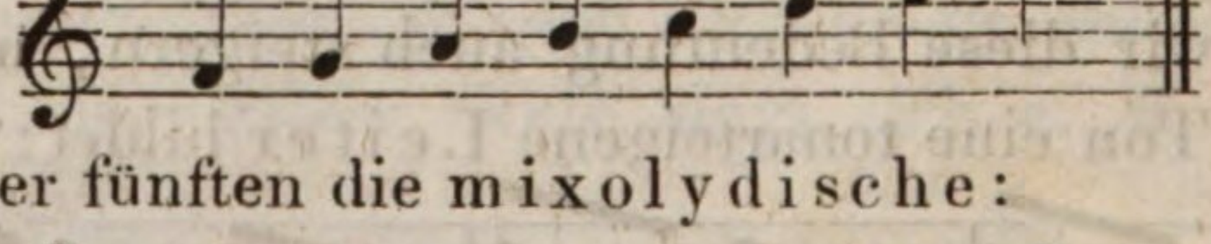
Die ionische Tonart ist unserem *C* dur, die äolische unserem *A* moll sehr ähnlich. Die dorische steht auf der zweiten Stufe:



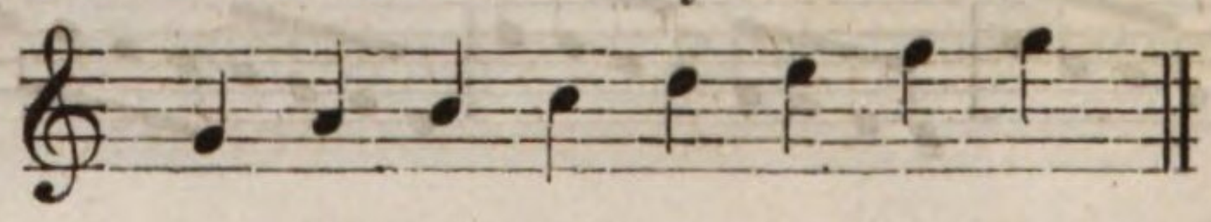
auf der dritten die phrygische:



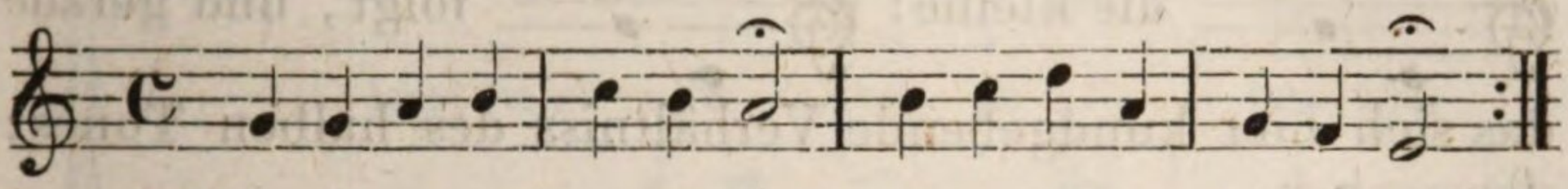
auf der vierten die lydische:

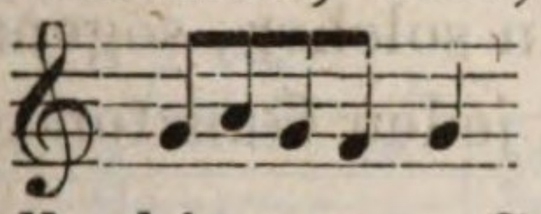
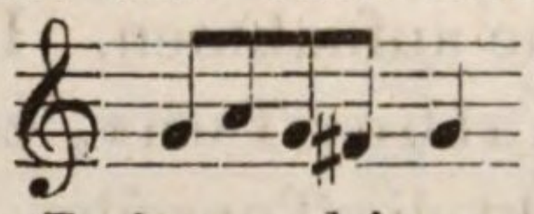


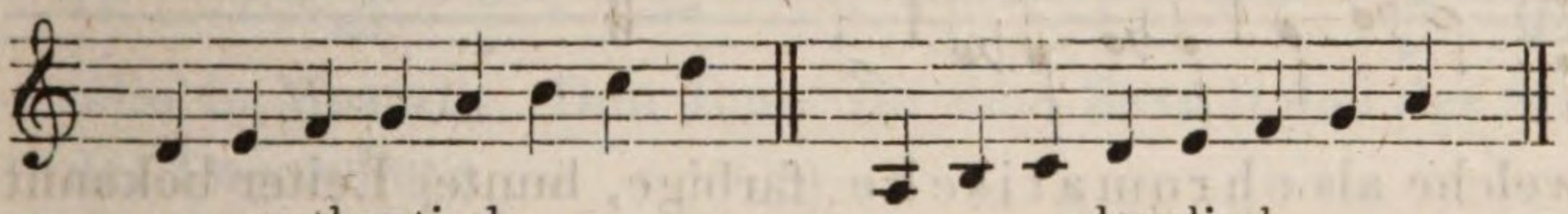
und auf der fünften die mixolydische:



Unserem Ohre müssen sie besonders dadurch fremdartig erscheinen, dass die halben Töne anders liegen, als in der Dur- oder Mollleiter, und sich so der Schluss, abgesehen von dem Endtone, meistens eigenartig bildet. So z. B. in der phrygischen Choralmelodie: »Mitten wir im Leben sind«:

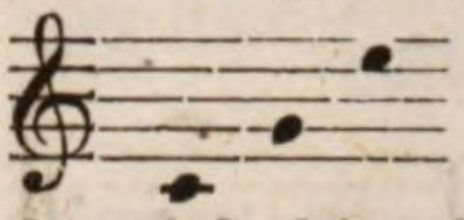
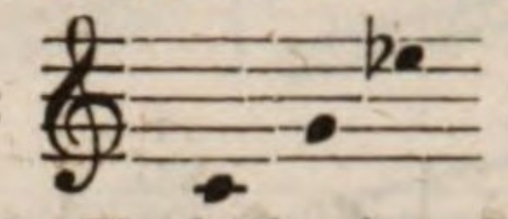
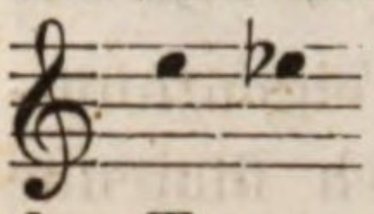


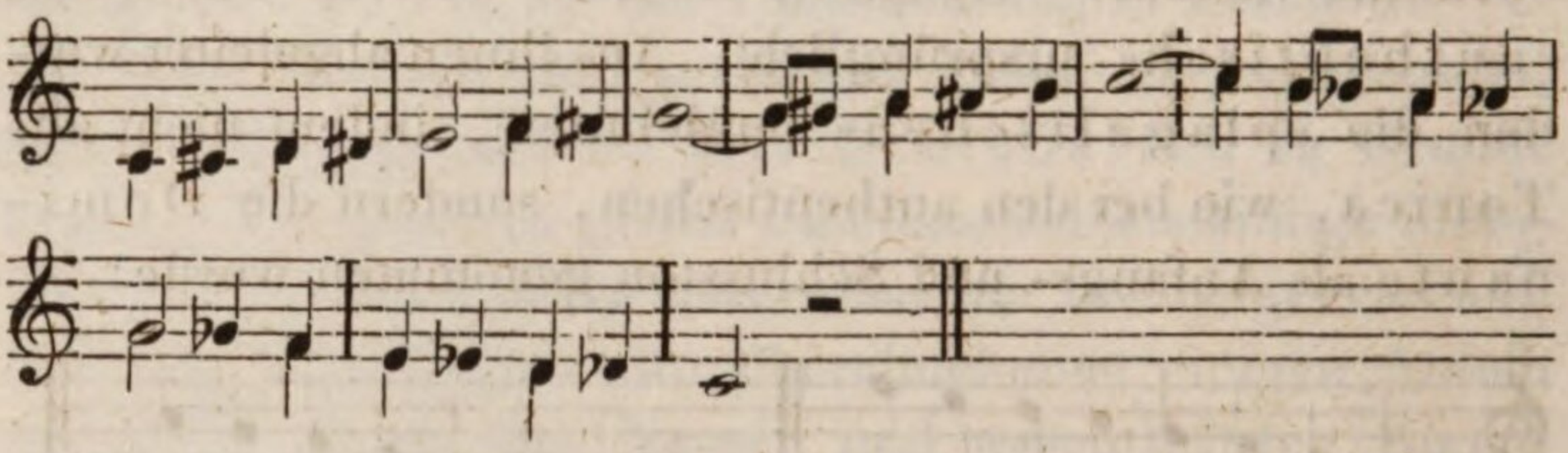
Der Schluss der zweiten Zeile ist dieser Tonart eigenthümlich. Die in Verzierungen alter Musik oft sich findende grosse Secunde, dort, wo unser Ohr eine kleine erwartet, z. B.  statt:  , erklärt sich ebenfalls hieraus. Genannte Leitern hiessen sämmtlich »authentisch« (ursprünglich). Aus ihnen abgeleitet wurden die »plagalischen« (entlehnten), indem nicht die Tonica, wie bei den authentischen, sondern die Dominante als Anfangs- und Schlusston genommen wurde:

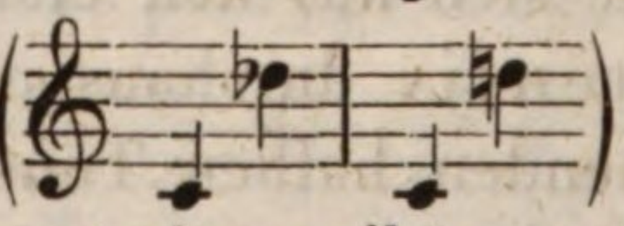


Ihre volle Eigenthümlichkeit erhalten die Melodien dieser alten Kirchentonarten jedoch erst durch ihre Harmonisirung, welcher auch später gedacht werden soll.

Trotz alles bisher gewonnenen Tonreichthums hat sich unsere Tonreihe, wie sie sich aus den ersten Verwandtschaftsgraden ergab, extensiv durchaus nicht vermehrt. Denn der etwa vorkommenden halben Töne, welche sich analog dem Leiteton vorübergehend bilden können, ist im vorigen Vortrage bereits Erwähnung geschehen. Unsere Melodien haben nur an Tonbedeutung gewonnen, sind nur intensiv gewachsen. Das Volkslied pflegt auch über diese Tonreihe nicht hinauszugehen, ja es geht sogar meistens über die ersten Grade der Tonverwandtschaft nicht hinaus. Aber die Kunst macht, wie von den ferneren Graden der

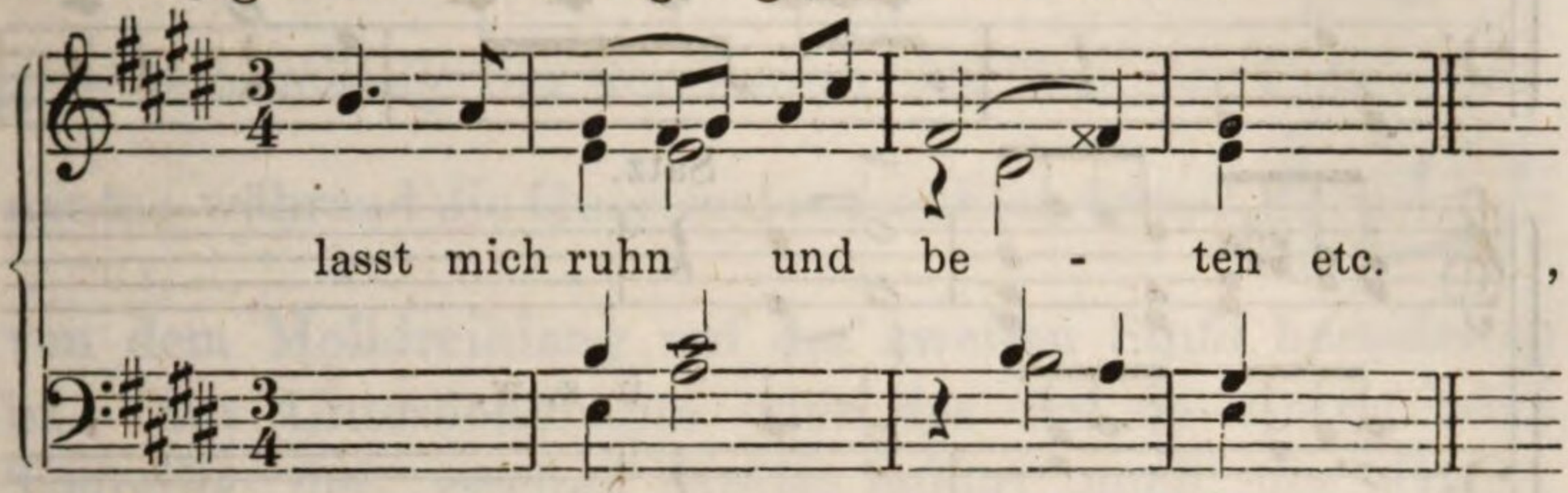
letzteren, auch oft von einer extensiv bereicherten Tonreihe Gebrauch. Sie knüpft an die halben Töne unserer Dur- und Mollleiter an, und sucht zwischen die ganzen Töne halbe einzuschieben. Dabei kommt ihr zu Statten, dass bei der Entwicklung der Naturtöne auf die grosse Terz:  die kleine:  folgt, und gerade das sich hier kundgebende Verhältniss des halben Tones:  es war, um deswillen wir zur Aufrechterhaltung der Tonart nur den einen oder den anderen Ton in unsere Tonreihe aufnahmen. Indem ein solcher, sogenannter »kleiner halber Ton«, zwischen jeden Ganzton gesetzt wird, entsteht die Tonreihe:



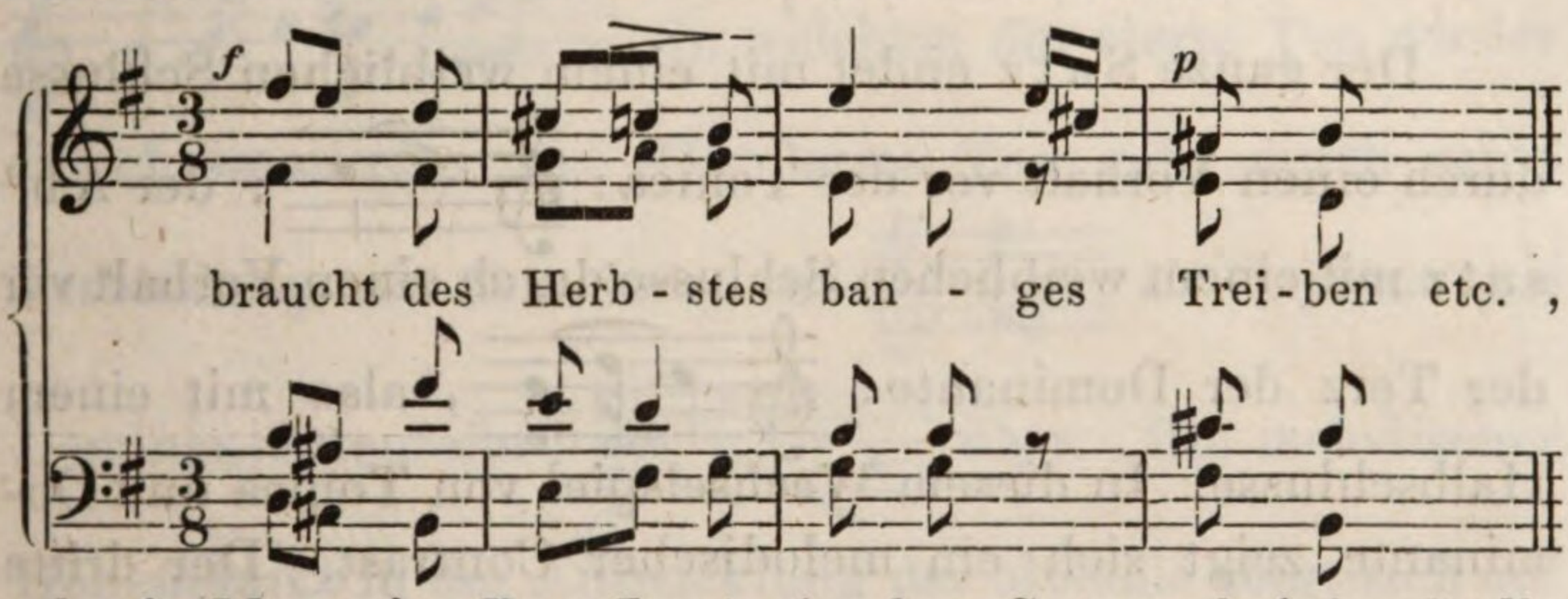
welche als chromatische (farbige, bunte) Leiter bekannt ist. Die Theilschnitte derselben habe ich durch Längen und Betonungen angedeutet, um dem Ohre die zu ihrer leichteren Erfassung nöthigen Ruhepunkte zu gewähren. Auch der halbe Ton, welcher sich zwischen der kleinen und grossen Septime und kleinen und grossen None  findet, würde, in solcher Weise consequent eingereiht, zu einer chromatischen Leiter führen, er ist jedoch, genau betrachtet, nur etwas Aehnliches in erhöhter Potenz.

Je kleiner die Tonunterschiede in den halben Tönen der chromatischen Tonleiter sind, desto genauer muss das Ohr auf sie hören; deshalb ist diese Leiter in ihrer ganzen Ausdehnung sehr schwer sangbar und hauptsächlich

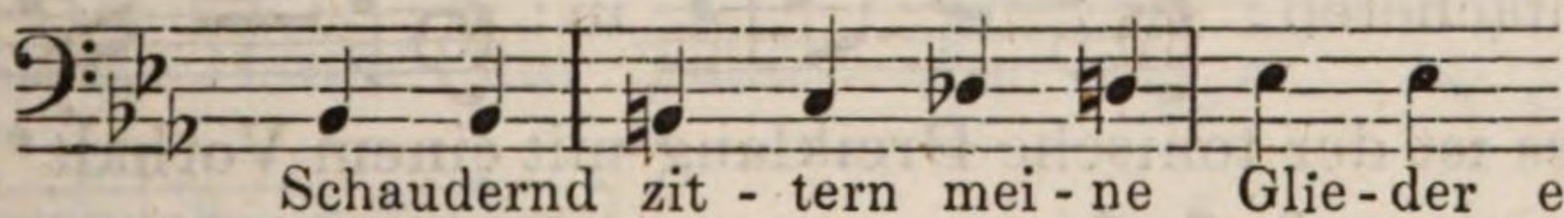
nur in der Instrumentalmusik angewendet. Einzelne chromatische Wendungen und Gänge finden sich jedoch auch häufig in der Vocalmusik; z. B. in Mendelssohn's Liede: »Süsser, goldner Frühlingstag«, bei der Stelle:



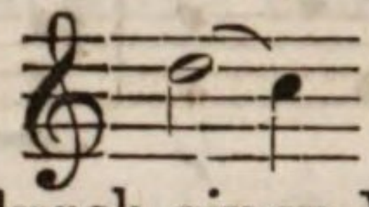
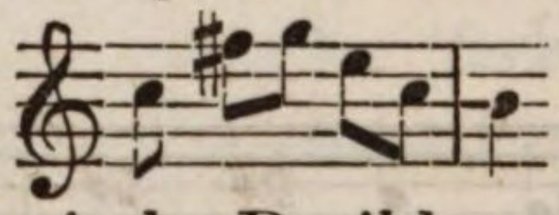
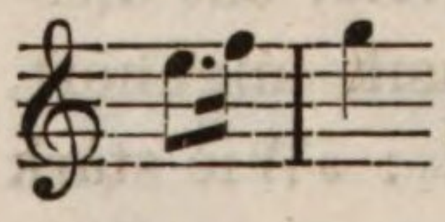
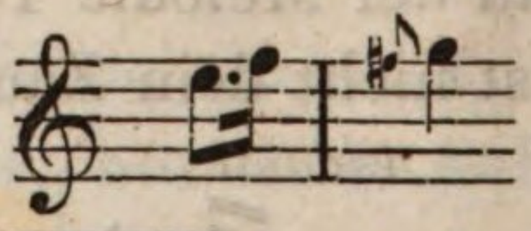
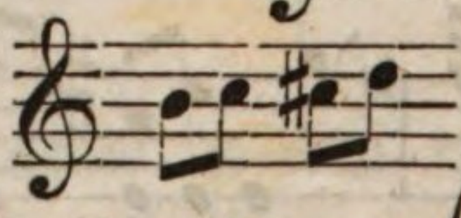
oder in desselben »Holder Lenz, du bist dahin«:



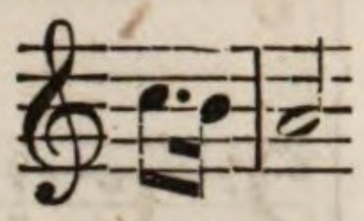
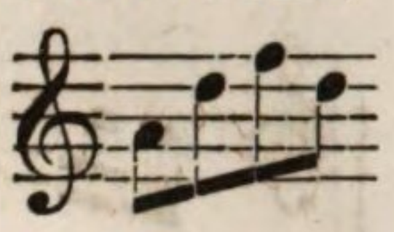
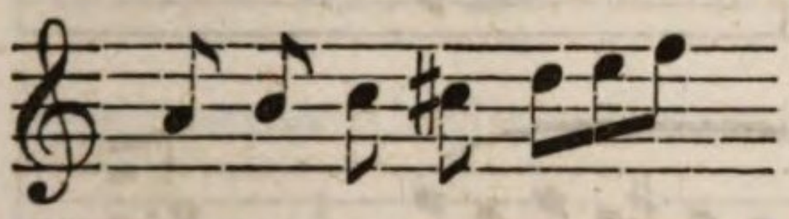
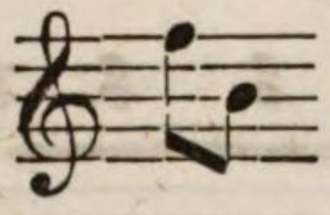
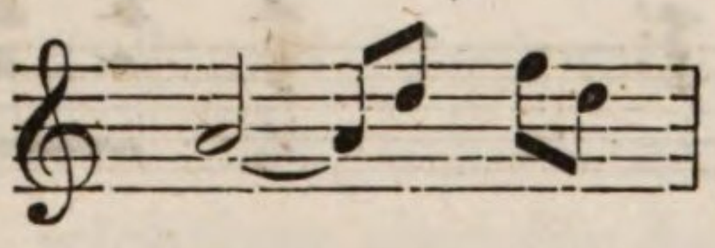
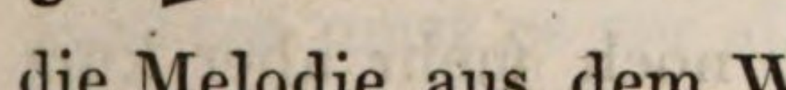
oder in Mozart's »Don Juan« (in dem Sextett bei der Stelle des Leporello):



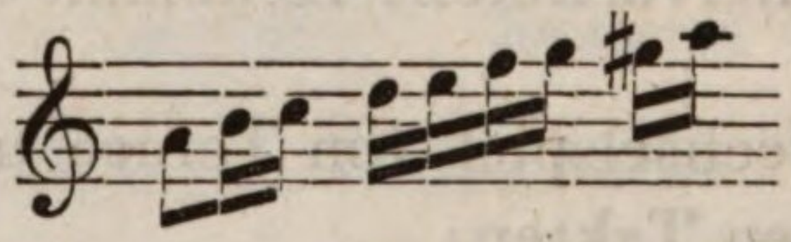
Wir sind nun in den Stand gesetzt, ziemlich jedes Tonstück, welches sich in der Einheit einer Tonart bewegt, sowohl in Bezug auf Rhythmus, als auf Melodie, zu analysiren. Versuchen wir es an einem Beispiele, das diesmal nicht der Volks-, sondern der Kunstmusik angehört, an der Melodie Tamino's aus der »Zauberflöte«: »Wie stark ist nicht dein Zauberton«:

Der ganze Satz endet mit einem weiblichen Schlusse durch einen Vorhalt vor der Tonica:  ; der Absatz mit einem weiblichen Schlusse durch einen Vorhalt vor der Terz der Dominante: , also mit einem Halbschlusse. In diesem Wechselspiel von Tonica und Dominante zeigt sich ein melodischer Contrast. Der dritte Einschnitt entspricht ganz dem ersten bis auf die Variirung des einfacheren:  in: . Ersteres ist der tonische Dreiklang mit einem Vorhalt*) vor der Quinte: , letzteres ein leitermässiger Gang von der Quinte zur Tonica herab. Der Anfang ist ebenfalls ein leitermässiger Gang von der Terz zur Quinte der Tonica:  , indem sich zwischen Quarte und Quinte chromatisch ein Vorhaltston einschiebt:  . Ganz ähnlich verhält es sich mit:  , indem in den Gang der Terz zur Quinte der Dominante

*) Eine andere Benennung hierfür s. u. Harmonie.

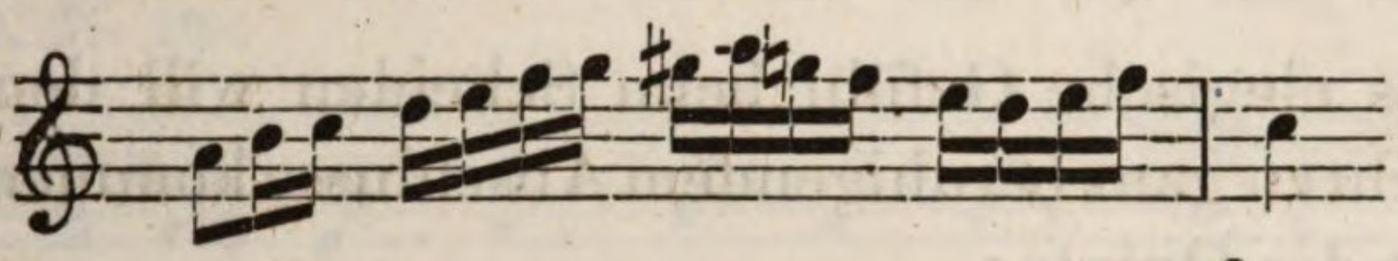
sich ein chromatischer Vorhaltston einreiht. Auch der zweite und vierte Einschnitt entsprechen bis auf ihre verschiedene Schlusswendung einander. Der Gang:  geht leitermässig von der Tonica zur Terz der Unterdominante; während die Quartsextenaccordsgruppe:  von dem Molldreiklang auf der zweiten Stufe herzuleiten ist. Zur Unterdominante oder der für sie eintretenden Tonreihe der zweiten Stufe gehört auch der Gang:  , in welchem der vierte Ton wieder ein chromatischer ist. Der letzte Ton geht durch seine Verbindung mit dem Leiteton:  als Septime zur Dominantentonreihe: über. Ein melodischer Höhenpunkt in der Entwicklung der Melodie zeigt sich auf den ersten Blick nicht. Woher kommt es nun, dass bei genauerem Hören die Takte:  und  hervortreten? Es kommt daher, dass die Melodie aus dem Wechselspiel von Tonica und Dominante in den beiden ersten Takten:

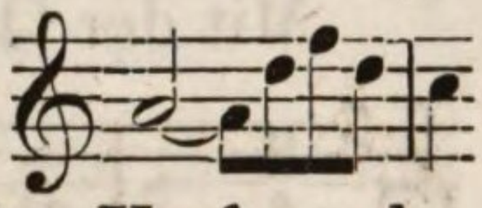
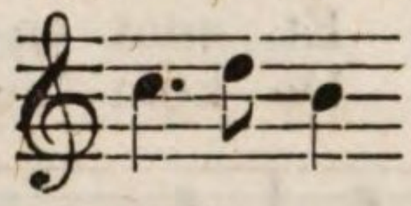
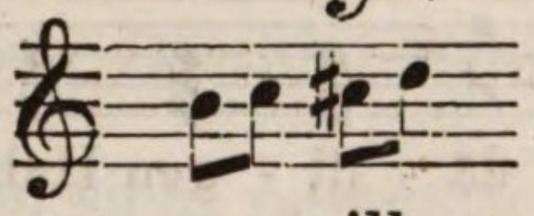
hier in die Unterdominante oder in die mit ihr verwandte Tonreihe der zweiten Stufe übergeht. Dennoch hat Mozart die Melodie nicht blos zu einem intensiven, sondern auch zu einem extensiven Höhenpunkte gelangen lassen wollen. Wir erkennen dies deutlich aus dem Vorspiele zu derselben:

Hier erreicht die Melodie kurz vor dem Halbschlusse des Absatzes:  , noch mehr aber kurz vor dem Schlusse des ganzen Satzes bei:

auch extensiv ihren Höhepunkt, und die Wirkung ist so eine doppelte. Ausserdem ist aus diesem Vorspiel zu ersehen, in welcher Art sich ein Instrumentalsatz anders als ein Vocalsatz zu gestalten hat. Die Anlage ist ganz dieselbe; aber dadurch, dass die Instrumente meistens über einen grösseren Tonumfang gebieten, als die menschliche Stimme, und nicht zugleich auch das Organ für die Sprache

sind, die manche Rücksicht nothwendig macht, so können sie sich nach allen Richtungen weiter ausbreiten und einen grösseren Figurenreichthum entfalten als diese. Dafür gebricht ihnen aber auch die Macht des Wortes und der feinste seelische Hauch des Tones, wodurch die menschliche Stimme zu einer ungleich schnelleren und tieferen Eindringlichkeit gelangt. Wenn Mozart also statt des interessanten Instrumentalganges:



der menschlichen Stimme nur die Wendung:  giebt, so nimmt er vielleicht Rücksicht auf den Umfang der letzteren; wenn er statt:  , und statt:  , also etwas Variirtes statt des Einfachen setzt, so will er mit beiden dem eigenthümlichen Instrumental- und Vocalcharakter entsprechen.

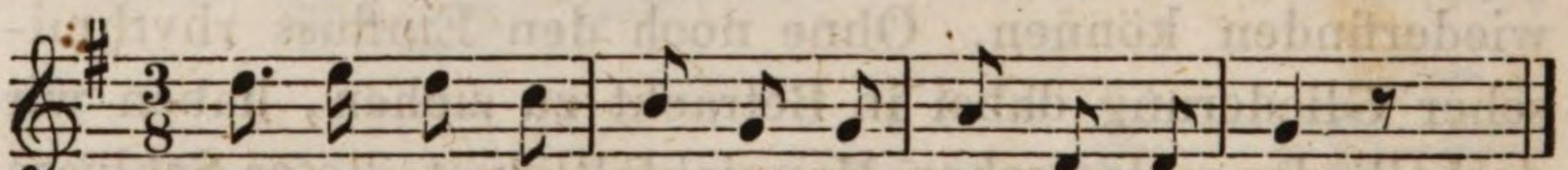
Je tonreicher die Melodien sind und je schwieriger es dem Ohre wird, ihre verschiedenen Tongruppen auf eine Einheit zurückzubeziehen, desto wichtiger sind für dasselbe die Schlüsse und Halbschlüsse. In diesen Ruhepunkten muss es vor allen Dingen den einheitlichen Faden wiederfinden können. Ohne noch den Einfluss rhythmischer Gliederung dabei in Betracht zu ziehen, haben wir deshalb der melodischen Mannichfaltigkeit dieser Schlüsse zu gedenken.

Der volle Schluss ist bisher mit dem am meisten beruhigenden Grundton oder seiner Octave geschehen. Doch treten dafür selbst im Volksliede auch Terz und Quinte des tonischen Dreiklangs ein. Da die Wirkung der letzteren aber keine vollkommen beruhigende ist, so gehören diese Fälle schon zur charakteristischen Musik. Mit der Terz schliesst z. B.:

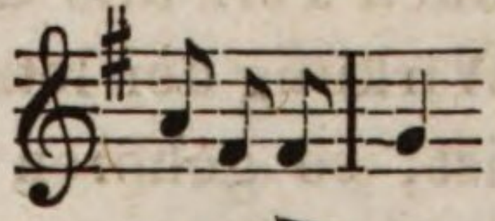
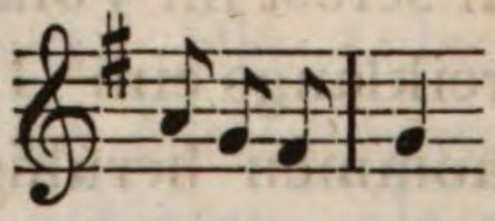
Das süss elegische Gefühl beim Scheiden will den Sänger noch nicht zu ganz beruhigendem Abschlusse kommen lassen.

Mit der Quinte:

Das Malen des Bocksprunges zuletzt, indem sich der Dreiklang gewissermassen auf den Kopf stellt, gehört sogar zur komischen Charakteristik. Auch der dem Basse eigenthümliche Schritt von der Dominante zur Tonica ist schon charakteristisch. Z. B. in:

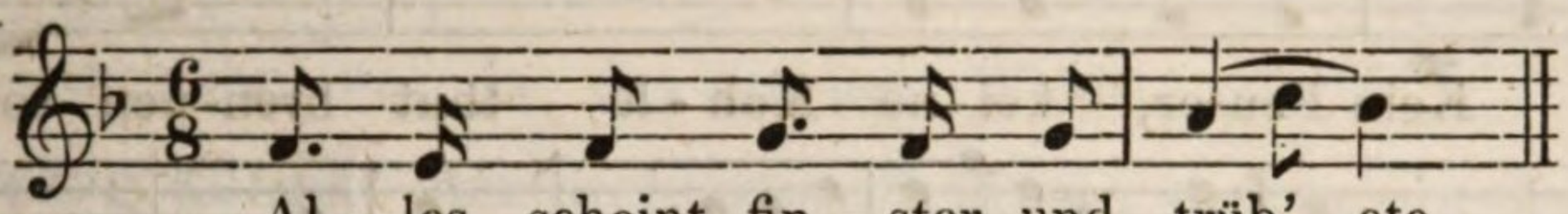


Das ursprünglich Männlich-Sichere in diesem Schritte kann so in's Tölpische übergehen. Viel graziöser und darum weniger charakteristisch würde in diesem Liede ein Schluss

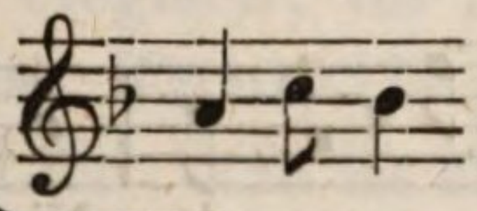
wie:  oder:  sein, und der:

in seiner Zierlichkeit die beabsichtigte

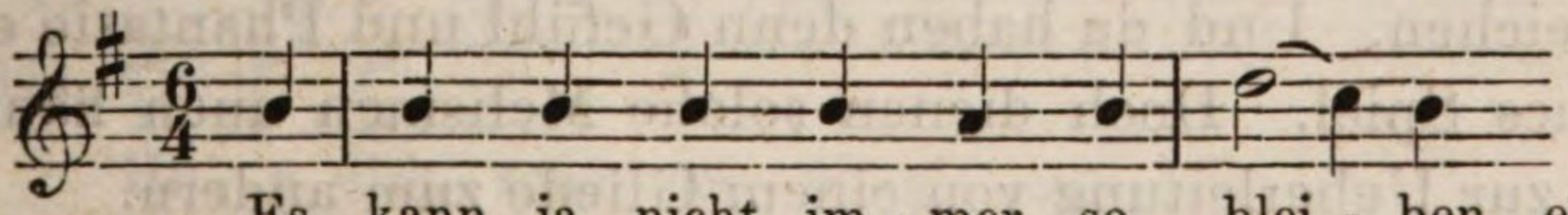
Wirkung geradezu aufheben. In den Halbschlüssen erscheinen dagegen Terz und Quinte häufiger; ja die Octave oder der Grundton können schon aus dem Grunde hier nur ausnahmsweise sich finden, weil dadurch leicht Monotonie erzeugt wird. Der Mannichfaltigkeit willen tritt die Dominante mit ihren Dreiklangsintervallen hier am häufigsten auf, ja ihre Tonreihe erweitert sich in manchen — doch meistens wieder charakteristischen — Fällen bis zur Septime; z. B. in:



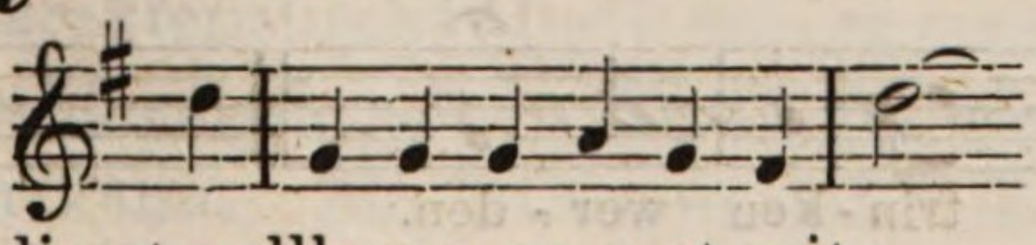
aus dem Liede: »O Himmel, wie lang' sollt' ich noch« etc.

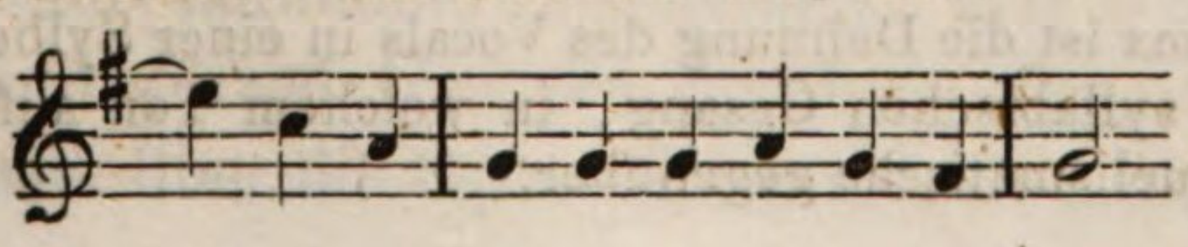
Der Endton von:  ist diese Septime, hergeleitet von: . Auch Dreiklangsintervalle anderer leitereigenen Stufen finden sich, namentlich der vierten und zweiten; doch seltener.

Manche Melodien bereiten zwar den Schluss vor, gehen aber in ein von dem Ohre nicht erwartetes Intervall. So entsteht der melodische Trugschluss. Z. B. in Himmel's Melodie:



Das Ohr erwartet bei der Stelle:

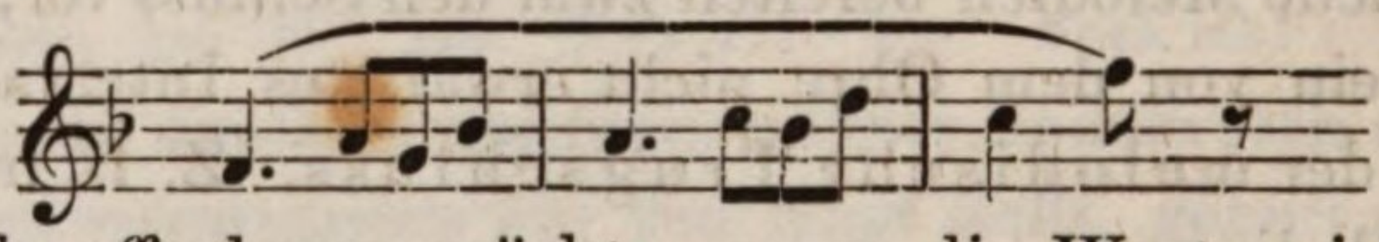
den Schluss: , statt dessen wendet sich aber die Melodie:  zur Quinte hinauf und schliesst vollkommen erst mit:



Die Wirkung des Hinhaltens wird oft, und auch bei vollem Abschlusse, noch durch Melismen*) erhöht oder charakteristisch modificirt, z. B. in der Schlusswendung des Liedes: »Glück auf, der Steiger kommt«:

und noch mehr in:

In dem letzten Beispiele streift der melismatische Gesang bei den Worten: »von der Niemand nichts weiss«, schon in's Instrumentale hinein, indem er, sich drei Takte in charakteristischer Weise ergehend:



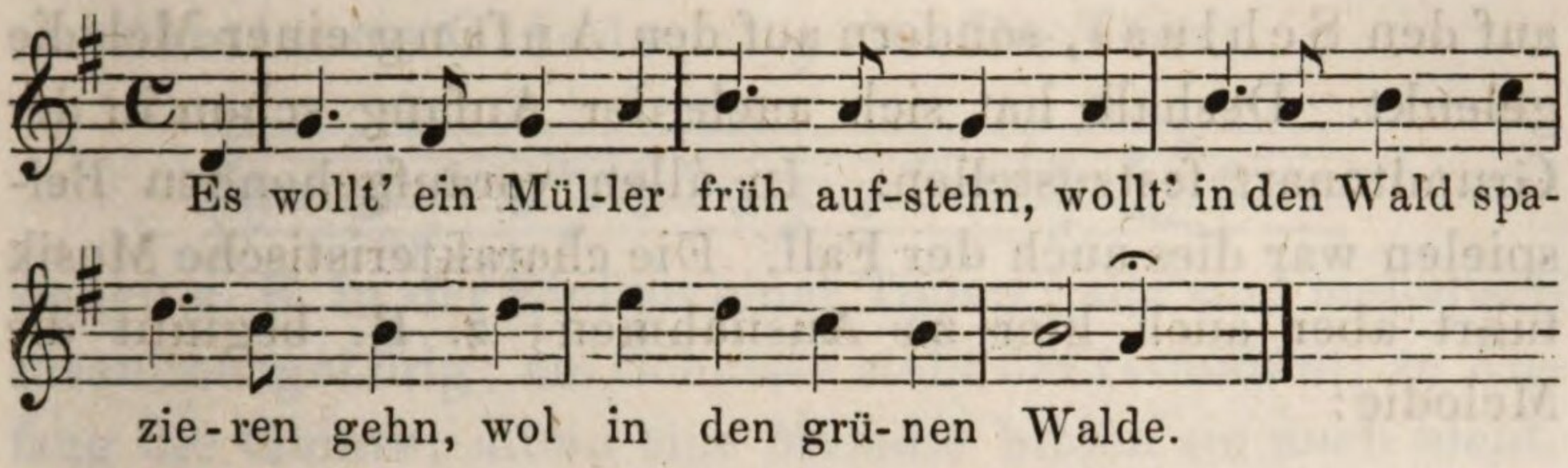
so noch offenbaren möchte, wozu die Worte nicht mehr ausreichen. Und da haben denn Gefühl und Phantasie ein reiches Spiel. Doch dienen solche Melismen auch häufig blos zur Ueberleitung von einem Gliede zum andern.

Nur ausnahmsweise kommen Halbschlüsse zu Ende von Melodien vor; z. B. in:

*) Melisma ist die Dehnung des Vocals in einer Sylbe auf mehrere Töne. Dem syllabischen Gesang, in welchem Ton auf Sylbe geht, steht so der melismatische gegenüber.

Hier ist in dem Halbschlusse das Unbestimmte der Frage ausgedrückt: »wer weiss, woraus«? Die Musik will die Antwort, also den vollen Schluss, schuldig bleiben.

Oder in:



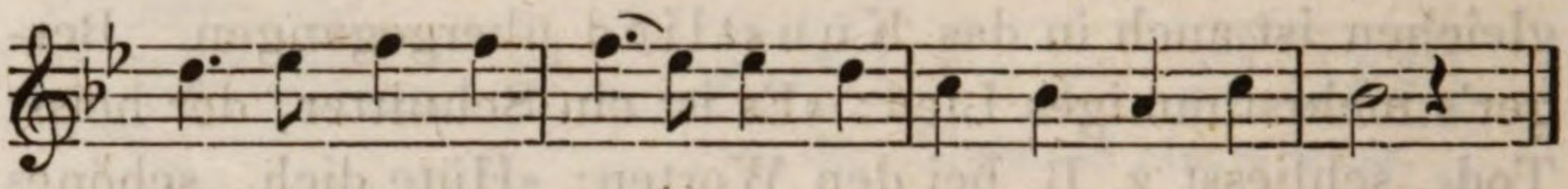
Der Gesang kommt hier nicht zum Schluss, weil noch eine ganz beliebige Zahl von Versen folgen soll. Im ersten Fall ist die Wirkung elegisch, im letzten komisch. Dergleichen ist auch in das Kunstlied übergegangen. Berger's mehrstimmiges Lied: »Es ist ein Schnitter, der heisst Tod«, schliesst z. B. bei den Worten: »Hüte dich, schönes Blümelein«:

mit der Octave des Dominantenaccordes. Das Drohen des unheimlichen Schnitters, für dessen herzzerreissendes Weh wir oft in dem ersten Augenblicke keine Lösung haben, wird durch diese schrillende Dissonanz angedeutet.

Hier ist die charakteristische Musik nun zu einem Punkt gekommen, auf welchem sie ohne Worte gar nicht mehr verstanden werden kann. Ein Instrumentalstück, das so schlösse, würde uns launenhaft erscheinen. Wir haben also kurz hintereinander zwei Grenzen berührt: die eine, auf welcher die Musik über die Sprache, und die andere, auf

welcher die Sprache über die Musik hinausgeht. Für beide Fälle muss eine innere Nothwendigkeit vorhanden sein, wenn sie ästhetische Berechtigung haben sollen.

Die Aufmerksamkeit des Ohres wird aber nicht zuerst auf den Schluss, sondern auf den Anfang einer Melodie gelenkt. Deshalb hat sich auch der Anfang schon in der Grundtonart festzustellen. In allen voraufgehenden Beispielen war dies auch der Fall. Die charakteristische Musik führt aber auch hier zu Ausnahmen; z. B. beginnt die Melodie:

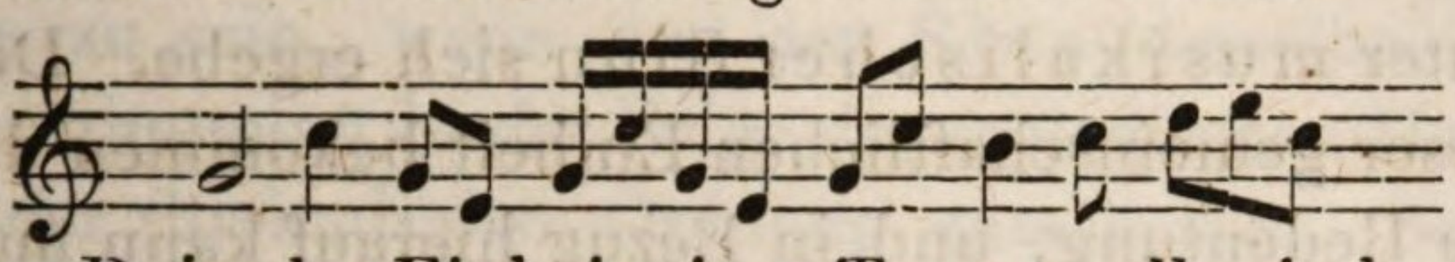


in dem Quartsextenaccord der sechsten Stufe, mit der Moll-Parallele der Tonart. Die alte Melodie der heil'gen drei Könige:

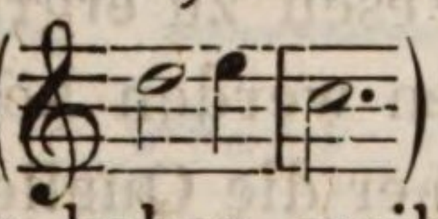
beginnt mit der Quarte vom Grundton. Mendelssohn's:

fängt mit einer Sexte an, welche als zum Unterdominantendreiklang gehörig anzusehen ist.

Aus der Einheit der Tonart gewinnt das Ohr den Maassstab für die Mannichfaltigkeit in den Wendungen der Melodie. Damit aber in dieser die Haupttöne hervor-, die Nebentöne zurücktreten, kommt es hierbei sehr auf die rhythmische Gliederung an. Die Töne:



stehen z. B. in der Einheit einer Tonart; alle sind melodisch zusammengehörig; am Schlusse steht der Grundton, zu Anfang die Quinte; allein eine Melodie bilden sie noch nicht. Diese erfordert auch rhythmische Gliederung. Ordnen wir sie nun so:

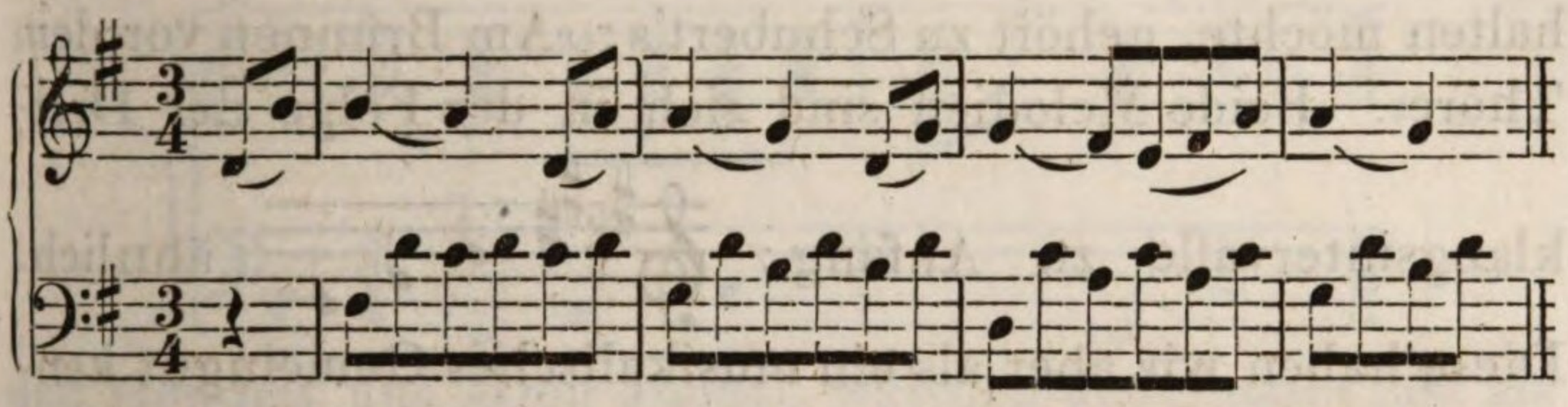
also zu einem dreigliedrigen Satz mit zwei Vordergliedern und einem Gegengliede, so erscheinen dem Ohre fast alle Tongruppen auf der Tonica, das Gegenglied allein tritt mit dem drittletzten Ton () auf die Dominante. Die ersten beiden Glieder haben weiblichen, das letzte hat männlichen Schluss. Ordnen wir sie dagegen so:

d. h. zu einem zweigliedrigen Satz, dessen Glieder durch die dreiklangsmässige Ueberleitung: verbunden sind, so hören wir nur im ersten Gliede die Tonica allein, im letzten vorzugsweise ( ) die Dominante, im ersten einen weiblichen, im letzten einen männlichen Schluss. Ordnen wir endlich so:

so haben wir das erste Glied des bekannten Dessauer Marsches, das sich nur in der Tonica bewegt, aber zu weiblichem Schlusse kommt. Wir sehen also, wie nothwendig das Zusammenwirken der rhythmischen Gliederung mit dem melodischen Tonflusse ist, damit aus der Einheit beider ein bestimmter musikalischer Sinn sich ergebe. Denn zufolge dieser gemeinschaftlichen Einheit bekommen die Töne erst ihre Bedeutung, und in Bezug hierauf kann man auch erst von einem musikalischen Gedanken sprechen. Mit ihm beginnt die Erfindung einer Melodie. Alles Vorhergehende ist meist nur musikalisches Gemeingut, das, ähnlich wie Wörter, Wendungen und Phrasen in der Sprache, an sich noch nicht für Erfindung gelten, aber bei derselben nicht entbehrt und nur auf Kosten des natürlichen Ausdruckes umgangen werden kann. Das Unnatürliche aber, wo es sich in der Kunst zeigt, ist meistens auch das Geschmacklose, weil es die durch das innerste Wesen derselben gebotenen Schranken überschreitet. Wenn es nicht so schwer wäre, dies Wesen zu ergründen, so würde dergleichen leicht vermieden werden können. Es ist aber um so schwerer, je zahlreicher die Quellen sind, aus denen der Künstler für sein Werk zu schöpfen hat, da diese nicht für sich allein, sondern auch andere durchkreuzend, gleichsam netzartig ineinander fliessen, und ein sehr erfahrener und geübter Blick dazu gehört, sie bis zu ihrem Ursprunge zu verfolgen.

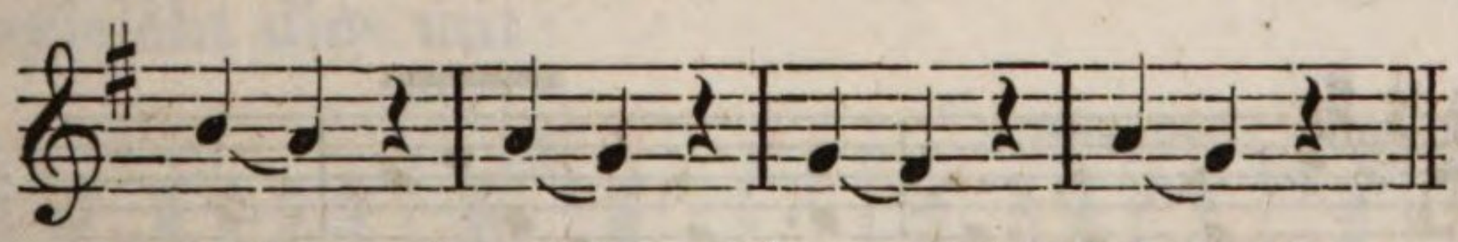
Die Neuheit eines musikalischen Gedanken, welcher zu gleicher Zeit natürlich sein soll, kann nur in der Art bestehen, wie die Töne in dem Entwicklungsgange eines zusammengehörigen Ganzen zu einander treten. Hierzu gehört mindestens ein vollkommen ausgesprochener musikalischer Satz. Das unfreiwillige Wiederholen eines solchen, sei es von einem und demselben Künstler, sei es von einem anderen, ist eine Reminiscenz. Man hält aber oft dafür, was keine ist, und darum wird es zweckmässig sein, etwas genauer darauf einzugehen. Bemerkt sei hierbei noch einmal, dass nur vollkommen ausgesprochene

musikalische Sätze in Betracht gezogen werden können, und diese mindestens aus Glied und Gegenglied bestehen müssen. Es kann also ebensowenig das erste Glied, als das Gegenglied allein den Ausschlag geben, sondern beide, als ein Ganzes erfasst. Ton für Ton braucht deshalb nicht derselbe zu sein, wenn nur der Sinn derselbe ist; die Uebereinstimmung in der Folge der melodischen Haupttöne und in der rhythmischen Ordnung entscheidet. So ist die Melodie:



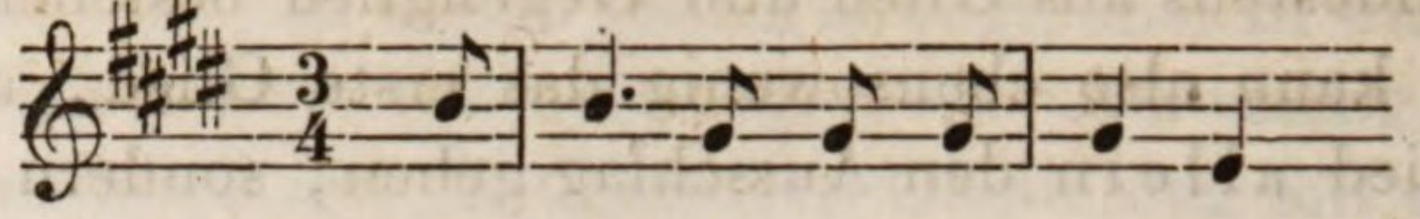
eine Reminiscenz von Himmel's:

Der Rhythmus in Glied und Gegenglied ist durchaus derselbe, und ihm entsprechend stimmen auch die melodischen Haupttöne in den Vorhalten:

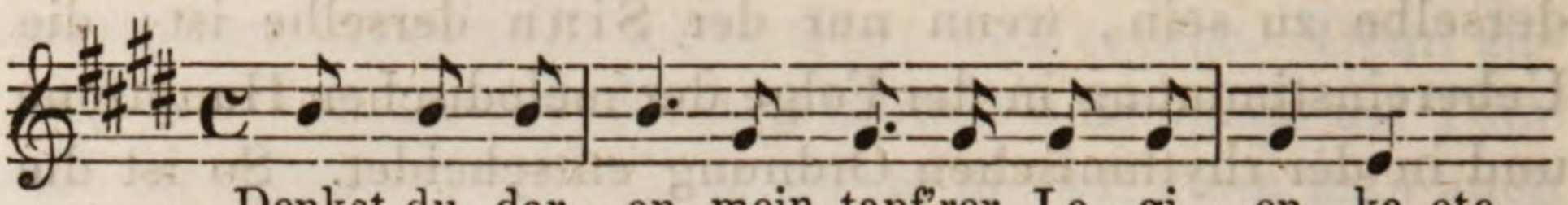


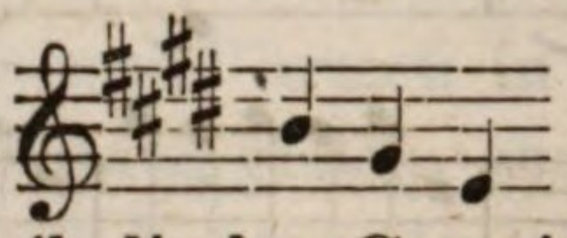
überein. Dabei ist das Abweichen der Nebentöne ganz unbedeutend. Der melodische Anticlimax ist übrigens etwas so Naheliegendes und der Rhythmus in den Gliedern ein so gewöhnlicher, dass der Originalmelodie bei all' ihrer Innigkeit doch nicht grosse Erfindung zugesprochen werden kann. Wenn aber eine Melodie, wie diese, sich einmal allgemeinen Beifall errungen hat, so wird ihre Bekanntschaft von jedem Componisten vorausgesetzt, und die Reminiscenz ist desto auffallender.

Das erste Glied der Melodie:

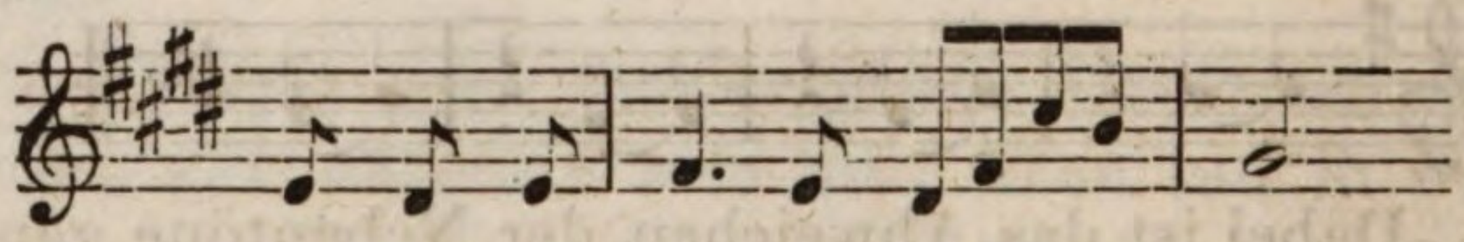


die man für eine Reminiscenz von:



halten möchte, gehört zu Schubert's: »Am Brunnen vor dem Thore«. Beide Melodien sind sich in der Folge der Dreiklangsintervalle zu Anfang:  ähnlich. Diese haben wir aber als ein musikalisches Gemeingut kennen gelernt, von dem jeder Componist nach Belieben Gebrauch machen kann. Dadurch, dass Quinte und Terz ferner Haupttöne bilden, welchen Nebentöne von gleicher Höhe in schnellerer Bewegung voraufgehen, entsteht auch eine gewisse rhythmische Aehnlichkeit. Das Gegenglied von Schubert's Melodie heisst aber:

das Gegenglied von »Denkst du daran«:

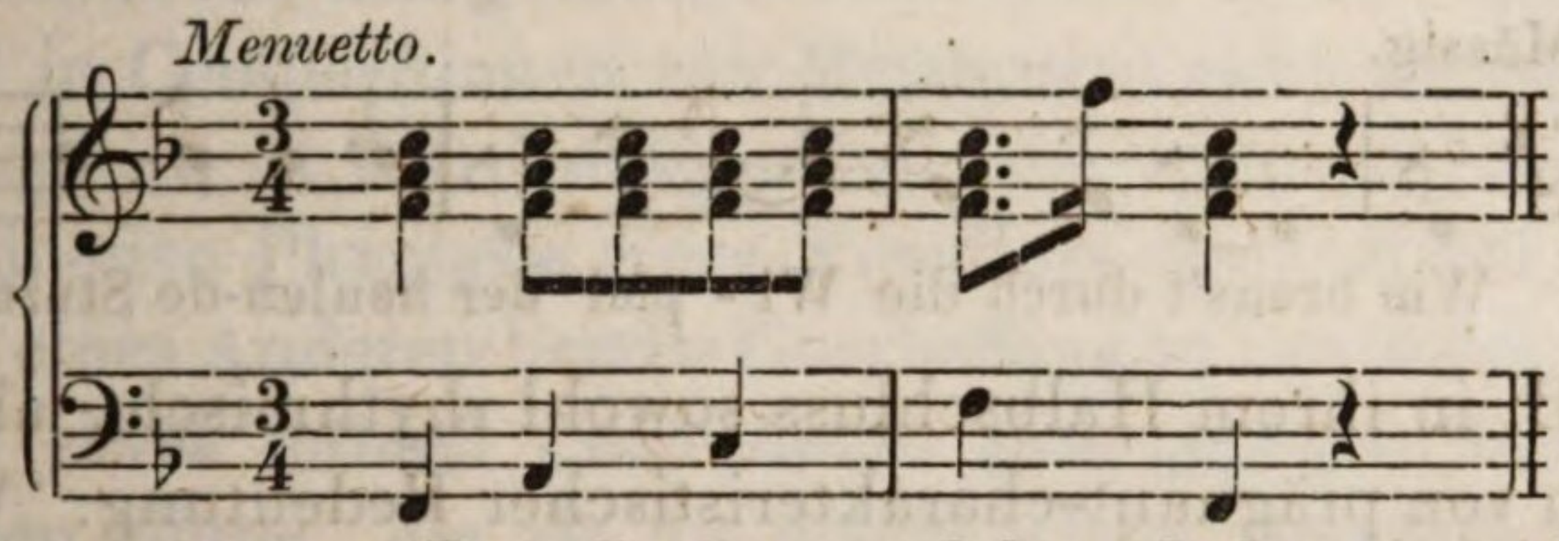


hier weichen also die melodischen Haupttöne etwas, die Rhythmen stark von einander ab. In Schubert's Melodie findet sich deshalb keine Reminiscenz, wohl aber ein leiser Anklang. Dieser Anklang wird erhöht, sobald die Töne oder Rhythmen in einer Melodie etwas Hervortretendes haben, das unser besonderes Interesse auf sich zieht. Die Melodie z. B.:

Andante, mà un poco Adagio.

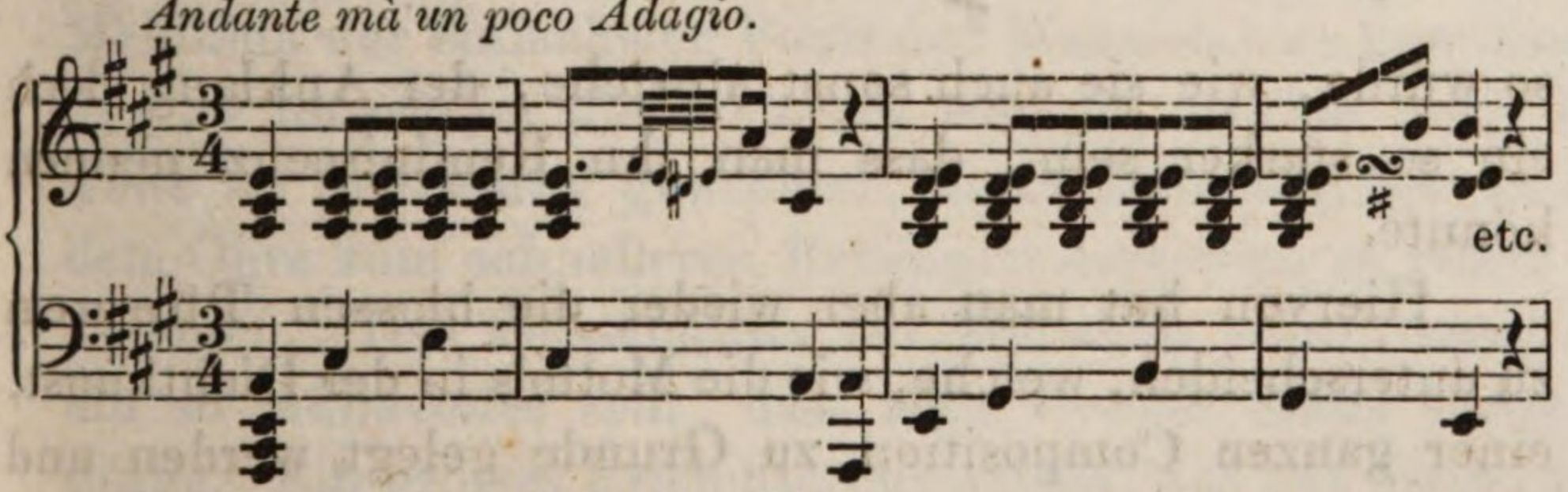
erinnert rhythmisch stark an:

Menuetto.



den Menuett aus »Don Juan«, welchen Jedermann fast als Prototyp eines solchen kennt. Auch sie ist von Mozart und findet sich zu Anfang der *A* dur-Sonate für Violine und Clavier. Hört man aber weiter:

Andante mà un poco Adagio.

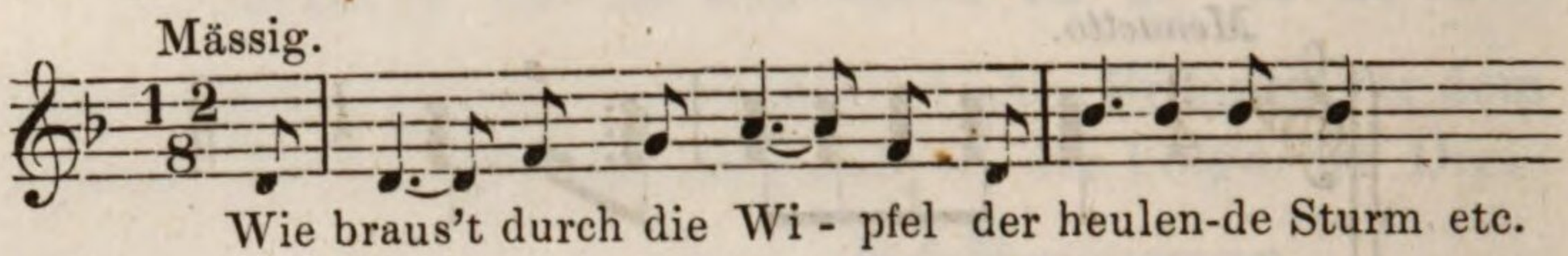


und vergleicht dies mit:

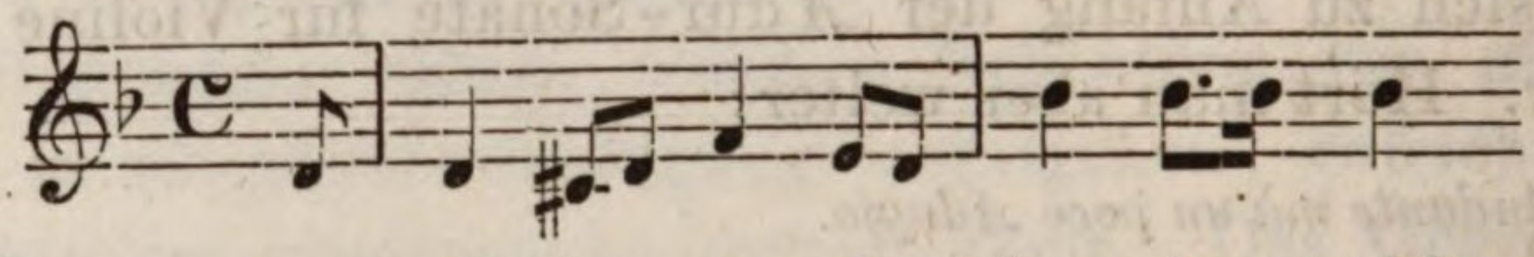
so sieht man den grossen Unterschied beider, indem rhythmisch in der ersten Composition zwei Vorderglieder, in der letzten Glied und Gegenglied erscheinen, und melodisch sich in der ersten ein Climax, in der zweiten ein Anticlimax findet. Dennoch würde aber einer neueren Composition schon ein

solcher Anklang gefährlich werden, weil der Menuett aus Don Juan so allgemein gekannt und beliebt ist, dass man darin etwas den Vergleich Herausforderndes sehen würde.

Sind Töne oder Rhythmen selbst nur in einem Gliede von prägnant-charakteristischer Bedeutung, so streift der Anklang daran bereits an Reminiscenz, weil dieselben fast den ganzen Sinn errathen lassen. Schubert's Melodie zu:



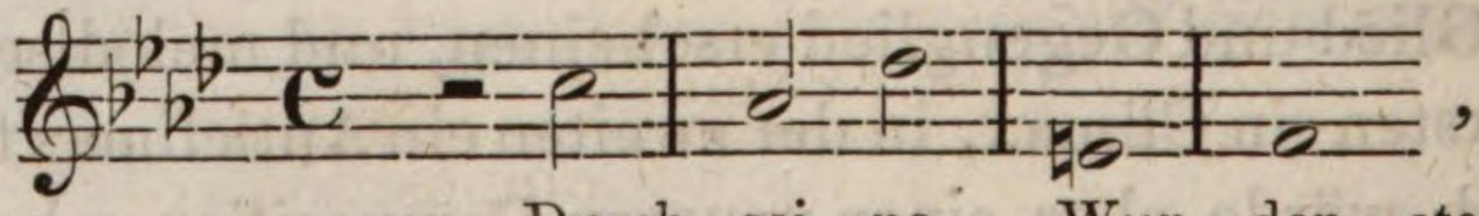
ist z. B. in ihrem Halbschluss sowohl rhythmisch, als melodisch von prägnant-charakteristischer Bedeutung. Würde nun eine andere Melodie auch nur in einem Gliede diese Wendung bringen, z. B.



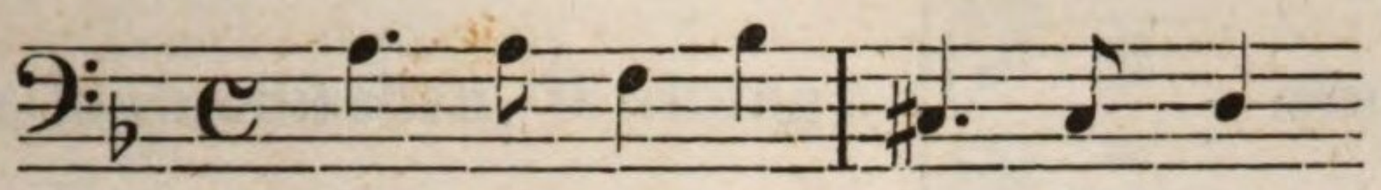
so würde, wie sie auch sonst abwiche, der Anklang doch ein so starker sein, dass man ihn Reminiscenz nennen könnte.

Hiervon hat man aber wieder die blossen Themen zu unterscheiden, welche, wie die Motto's in der Dichtkunst, einer ganzen Composition zu Grunde gelegt werden und deren Ausführung die Hauptsache ist. So liegt der Ouverture zur Zauberflöte ein Thema zu Grunde:

das vor Mozart schon Clementi in einer Sonate behandelt hat. Letzterer spielte sie bekanntlich dem Kaiser Joseph vor, als Mozart zugegen war. — Und das Thema, welches bei Händel u. a. sich in dem Chore des Messias findet:



wählte Mozart zu dem:



seines Requiem. In der Behandlung eines solchen Thema's liegt das Neue der Composition.

In welcher Art übrigens auch Ideenverwandtschaft Statt finden könne und geradezu Aehnliches, wie wir ihm manchmal in Compositionen von Meistern verschiedener Epochen begegnen, zu entschuldigen ist, oder in welcher Art die reproductive Phantasie eines Künstlers das von der productiven eines Anderen bereits Geschaffene zu benutzen vermöge, und etwas formell Unähnliches eine geistige Aehnlichkeit haben könne, die als die gefährlichste Reminiscenz angesehen werden muss, von diesem Allen kann erst unter Toninhalt die Rede sein. Die bisher gegebenen Gesichtspunkte werden indessen, wie ich glaube, genügen, um sowohl für das Bedeutende, als das Neue in der Erfindung von Melodien der einfachsten Form den Maassstab zu gewähren.

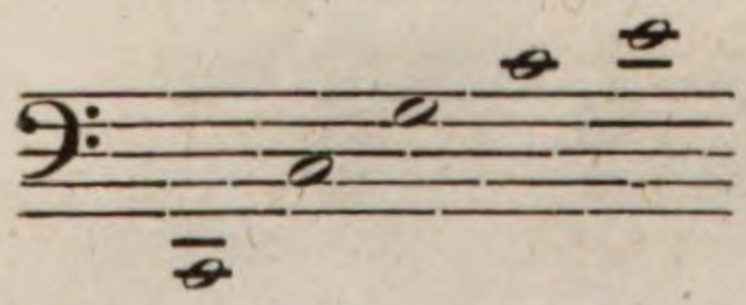
Je tonreicher die Melodien werden, und je mehr die Töne an Bedeutung gewinnen, desto nothwendiger ist es, dem Ohre zum schnelleren Erkennen derselben zu Hülfe zu kommen. Das Verständniss der Melodien würde sonst oft ein so mühevolles sein, dass aller Genuss dabei verloren ginge. Ein grosses Erleichterungsmittel, das uns hierzu geboten wird, liegt in dem Hinzutreten der Harmonie. Sie wird es also sein, welche den Inhalt meines nächsten Vortrages bilden soll.

Vierter Vortrag.

Die Harmonie.

Von der Melodie in der einfachsten Liedform, wie sie den Gegenstand der vorigen Vorträge bildete, gehe ich nun zu der Harmonie über, zu dem gleichzeitigen, einheitsvollen Zusammenerklingen der Töne. Auch hier folge ich dem Wege, den die Natur vorzeichnet. Daher sind es anfangs noch nicht verschiedene Stimmen, die ich in Betracht ziehen werde, sondern es ist der Zusammenklang der Töne im Allgemeinen, das harmonische Tonmaterial, wie es gemäss der Natur des Tones von der Kunst angewendet wird. Die Ergebnisse, welche wir in Bezug auf die Verwandtschaft der Töne aus dem Entstehen der Naturtonreihe zogen, haben wir hier nur auf die harmonische Zusammengehörigkeit derselben zu übertragen, und wir gewinnen so gewissermassen einen Prüfstein für die Richtigkeit der bisher aufgestellten Gesetze. Mancherlei wird sich dabei ergänzen und genauer bestimmen lassen, und es werden neue Gesetze für Harmoniefluss gewonnen werden, welche für die Beurtheilung mehrstimmiger Compositionen maassgebend sind.

Das Zusammenklingen der Töne des Tonicastammes:



, des Hauptdreiklanges, führt

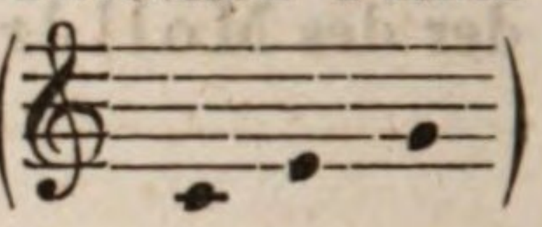
in seiner harmonischen Wirkung: den schlagendsten Beweis für die Zusammengehörigkeit der einzelnen Töne. Ebenso, wie in der Melodie, unterscheidet sich in der Harmonie die Wirkung dieses Durdreiklanges von der des Molldreiklanges: . Sie ist hier trüb, elegisch, während sie dort hell, heiter war. Und dies wird einzig und allein durch die Verschiedenheit der Terz bewirkt, die im ersten Fall gross, im letzten Fall klein ist. Wenn also für eine Verwendung des Dreiklangs nicht alle drei Töne benutzt werden können, so darf zur Unterscheidung von Dur und Moll die charaktergebende Terz nicht fehlen. Die Folge der verschiedenen Lagen des Dreiklangs geht allen anderen verwandtschaftlichen Beziehungen vorauf:

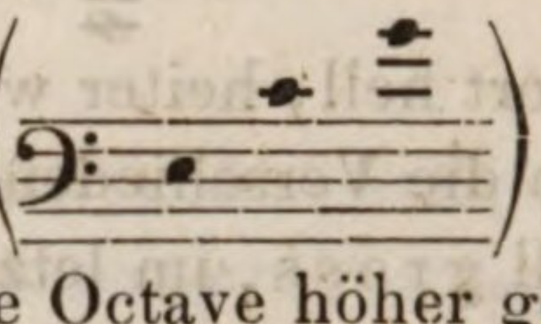
Der Fluss von Melodien in Dreiklangstönen wird hierdurch nicht allein nicht gestört, sondern gehoben und vervollständigt. Jeder Ton springt hier in das nächste Dreiklangsintervall, und diese Bewegung von Tönen, welche regelmässig die höheren, mittleren oder tieferen bleiben, nennt man schon Stimmen, ohne an ein besonderes tonerzeugendes Organ oder auch an ein besonderes musicirendes Individuum

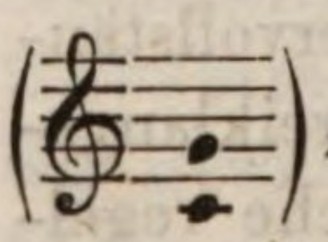
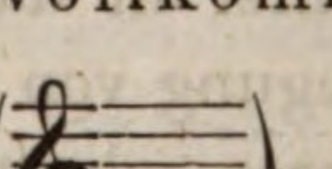
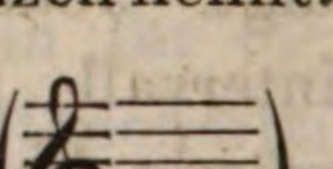
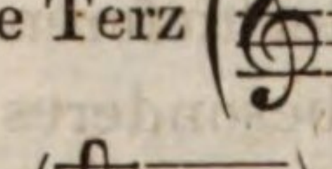
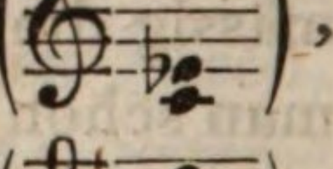
---

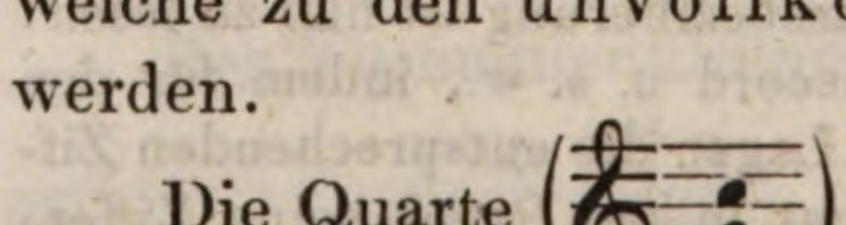
*) Nach der sogenannten Generalbassbezifferung ist hier zu lesen: Dreiklang, Sextenaccord, Quartsextenaccord u. s. w., indem für den Dreiklang keine und für die versetzten Lagen die entsprechenden Ziffern gesetzt werden. Die Terz bekommt in der Regel keine Ziffer; für den Fall der Erhöhung oder Vertiefung derselben steht ein ♯, ♭ oder ♮ allein.

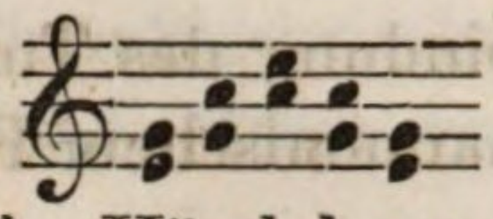
dabei zu denken. Liegen die Töne, wie es hier der Fall ist, so nahe wie möglich aneinander, so heisst man die Harmonie eine enge, liegen sie entfernter:

eine erweiterte; indem also z. B. die zwischen Prime und Quinte liegende Terz 

eine Octave tiefer  gesetzt ist, was eben so gut auch hätte eine Octave höher geschehen können.

Erklingen nicht alle drei Töne des Dreiklangs, so ist der Zusammenklang zwar auf eine Harmonie zurückzuführen, man spricht aber dann meist nur von consonirenden Tönen oder Consonanzen. Dahin gehören: der Einklang , indem zwei oder mehrere Stimmen einen und denselben Ton angeben, die Octave und die Quinte  , welche man vollkommene Consonanzen nennt. Ferner die grosse Terz  , die kleine Terz  , die kleine Sexte  und die grosse Sexte  , welche zu den unvollkommenen Consonanzen gezählt werden.

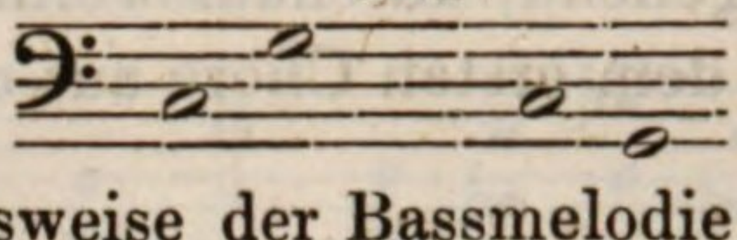
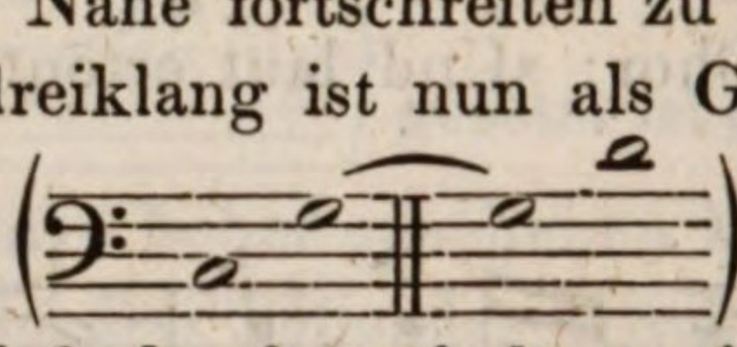
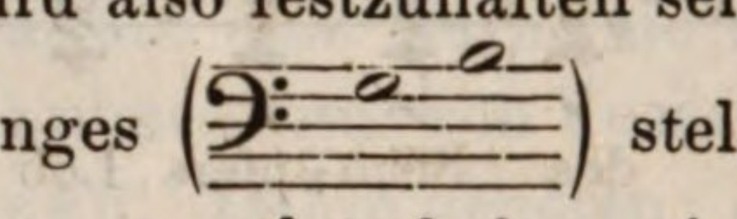
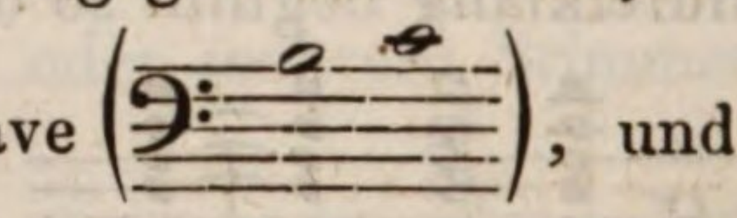
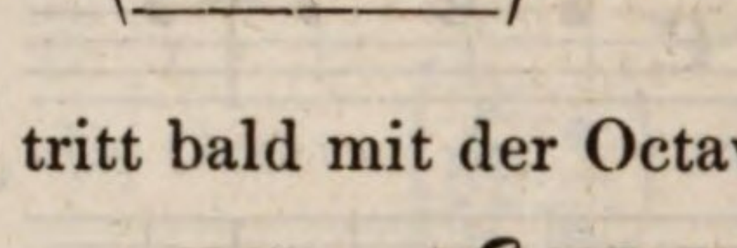
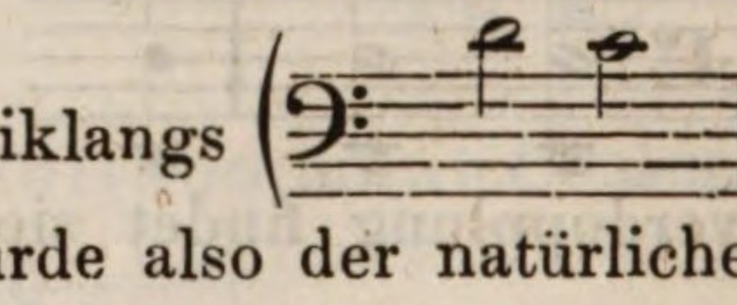
Die Quarte  consonirt nicht so ganz; sie ist daher nur mit Beschränkung zu brauchen. Sie erscheint

aber z. B. in der zweistimmigen Tonfolge:  , also vorübergehend, durchaus wohlklingend. Händel wendet sie so in dem ersten Chore aus »Samson« an:

Der Durdreiklang der Tonica findet sich, fast nur als harmonisches Wirkemittel angewendet, in Haydn's »Schöpfung« (im Chor: »Und laut ertönt aus ihren Kehlen«) bei der Stelle:

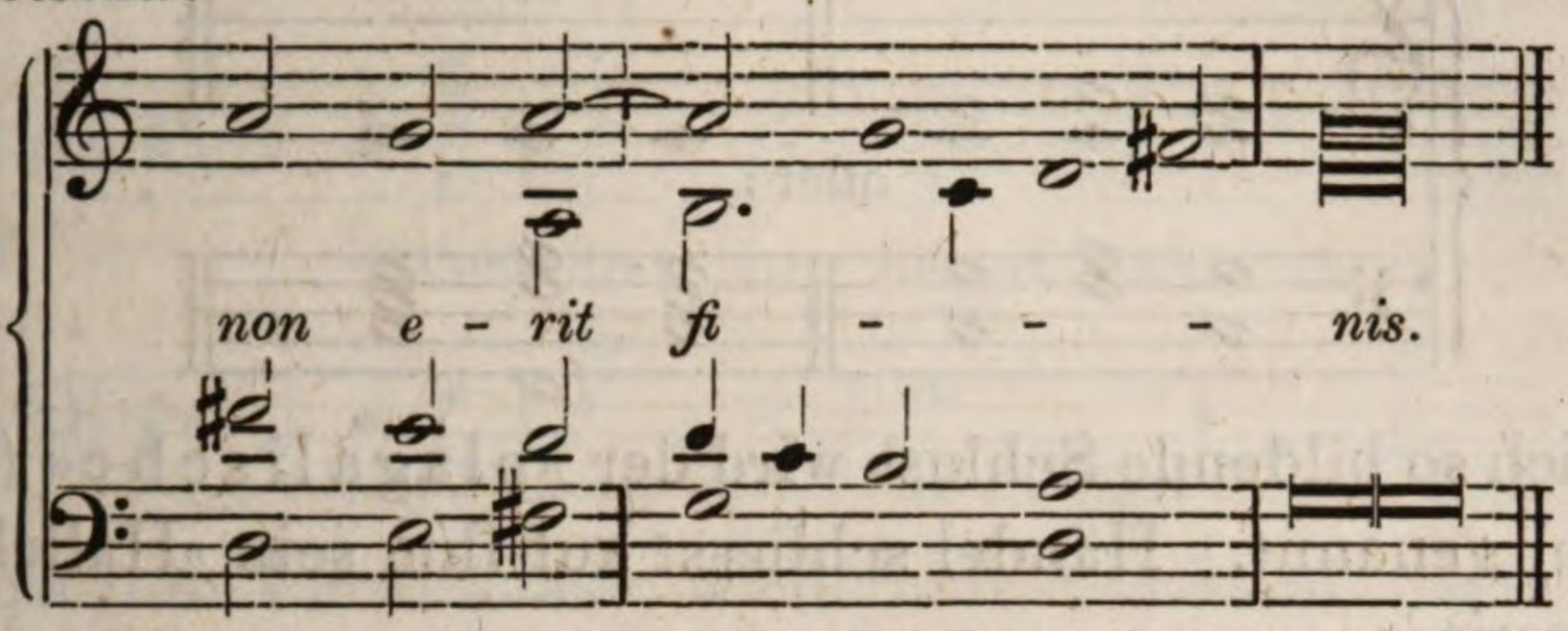
Mit dem Molldreiklang beginnt so die Ouverture zum »Don Juan«: . Und nur die Tonica mit Octavenverdopplung findet sich zu Anfang der Vorstellung des Chaos in der »Schöpfung«: .

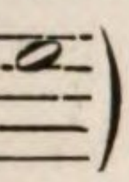
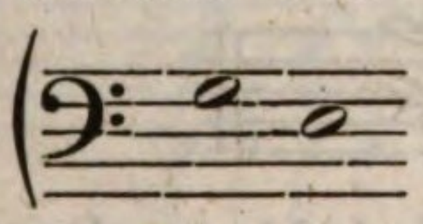
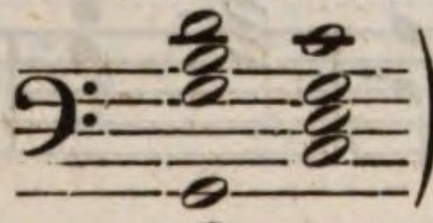
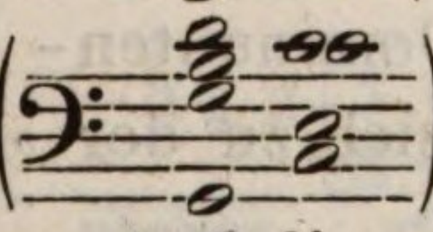
Auf dem Dominantenzweige entstehen zuerst dieselben harmonischen Verhältnisse, wie wir sie eben sich aus dem Tonicastamm ergeben sahen. Es wäre daher nur die Ver-

bindung des Tonicadreiklangs mit dem der Dominante zu harmonischem Flusse zu besprechen. Der Schritt von der Tonica zur Dominante:  oder: ist, wie wir gesehen haben, vorzugsweise der Bassmelodie eigenthümlich. Er wird also bei der Folge von Hauptdreiklängen auch der tiefsten Stimme zugetheilt werden müssen. Wenn nun die Natur des fliessenden Fortbewegens in der unmittelbaren Folge sich allmälig hebender und senkender Tonwellen besteht, so muss für die Legung der anderen Harmonietöne das Gesetz entscheidend sein, das Gemeinschaftliche festzuhalten und das Verschiedene so unbemerkt als möglich in die nächste Nähe fortschreiten zu lassen. Die Quinte in dem Tonicadreiklang ist nun als Grundton des Dominantendreiklanges  ein gemeinschaftlicher Ton. Er wird also festzuhalten sein. Die Terz des Dominantendreiklanges  stellt sich, wie wir bei der Melodiebildung gesehen haben, in die nächste Nachbarschaft der Octave  , und die Quinte desselben  tritt bald mit der Octave, bald mit der Terz des Tonicadreiklangs  in Verbindung. So würde also der natürliche Harmoniefluss, in welchem beide Dreiklänge erscheinen,

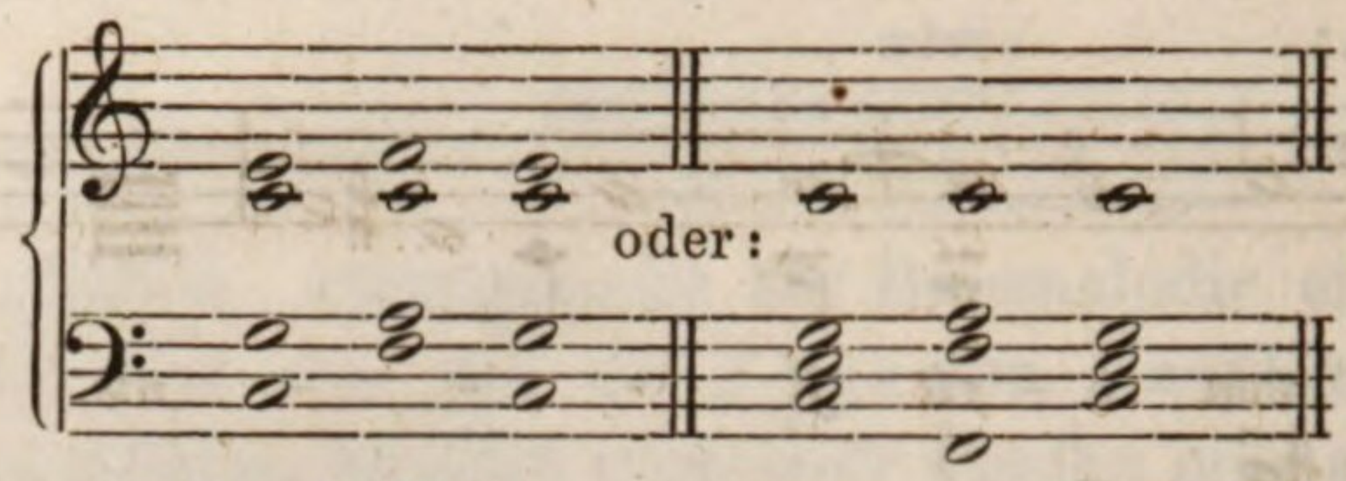
sein. Im letzten Fall würde die Terz aber fehlen. Bei den alten Componisten findet sich dies auch häufig, doch ent-

behrt dadurch der Schluss das bestimmt Charakteristische. Z. B. schliesst das Crucifixus der Marcellus-Messe von Palestrina:



Bei den Neueren kommt dergleichen dagegen ausnahmsweise vor, um der Musik dadurch ein antikes Gepräge zu geben. Soll nun dies Intervall bleiben, so muss entweder die Terz der Dominante in die Quinte der Tonica  und die Octave der Dominante in die Terz der Tonica springen  ,  , oder die Quinte der Tonica ganz wegfallen  , indem dafür die Octave doppelt erscheint. — Auf diese harmonische Tonverbindung gründet sich der sogenannte »authentische« Schluss. Das Gesetz für die Tonverbindung selbst überträgt sich natürlich auch auf die versetzten Dreiklangslagen, auf Sexten- und Quartsextenaccord, nur dass mit diesen nicht abgeschlossen werden kann, da zu der möglichst vollkommenen Beruhigung im Schlusse der Hauptdreiklang oder seine Reduction auf die nothwendigsten Intervalle, selbst bis zum Grundton allein, gehört. Als Beispiel für diese Harmonienverbindung sei der Abschluss zu Anfang des Psalms: »Der Herr ist mein Hirt« von B. Klein angeführt:

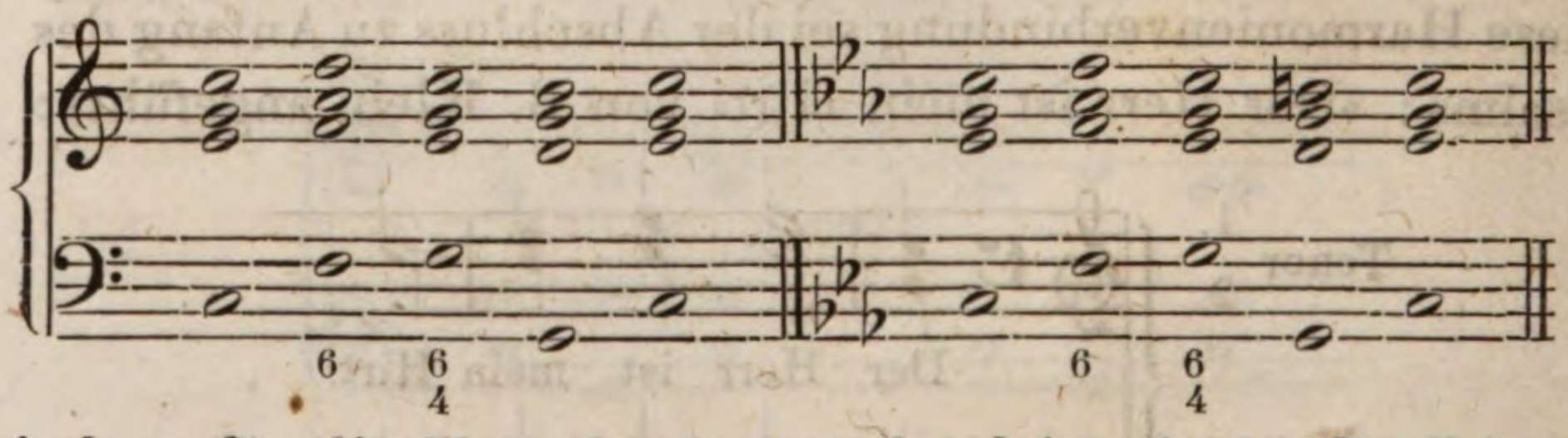
Die Verbindung des Tonicadreiklangs mit dem der Unterdominante geschieht nach demselben Gesetz:



Der sich so bildende Schluss wird der »plagalische« (entlehnte) genannt. Händel schliesst auf ihm sein »Halleluja« im Messias:

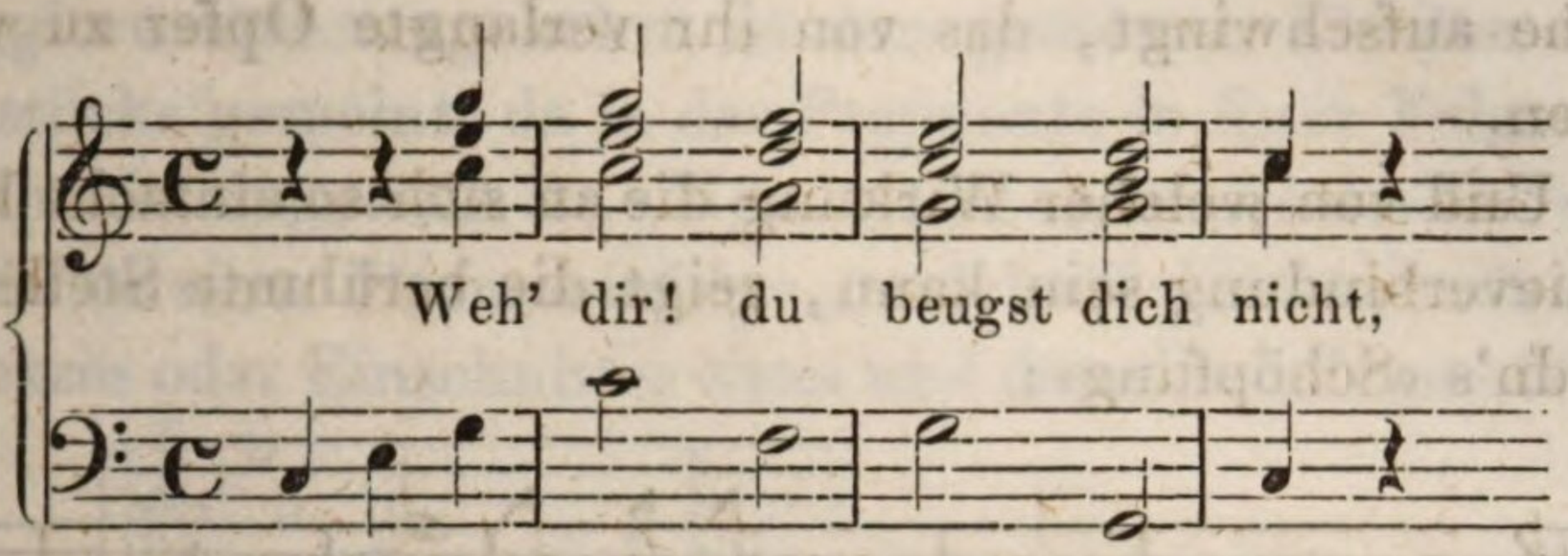
Alle drei, Tonica-, Dominanten- und Unterdominantendreiklang, verbinden sich zu der »vollkommenen Cadenz«

die sich auch hier, wie bei der Melodiebildung, umgestaltet in:



indem für die Unterdominante der leitereigene Dreiklang auf der zweiten Stufe erscheint. Zu Ende von grösseren

Compositionen tritt diese oder die vorige Cadenz sehr häufig auf; so z. B. im ersten Finale des Don Juan:



und bis zum Uebermaasse wiederholt, erscheint sie in den Schlüssen von Bravourgesängen, die, weil sie bei Rossini zur Manier wurden, auch wohl unter dem Namen Rossini'scher Schlüsse bekannt sind. So schliesst z. B. die Cavatine Tankred's (»Nach so vielen Leiden«):

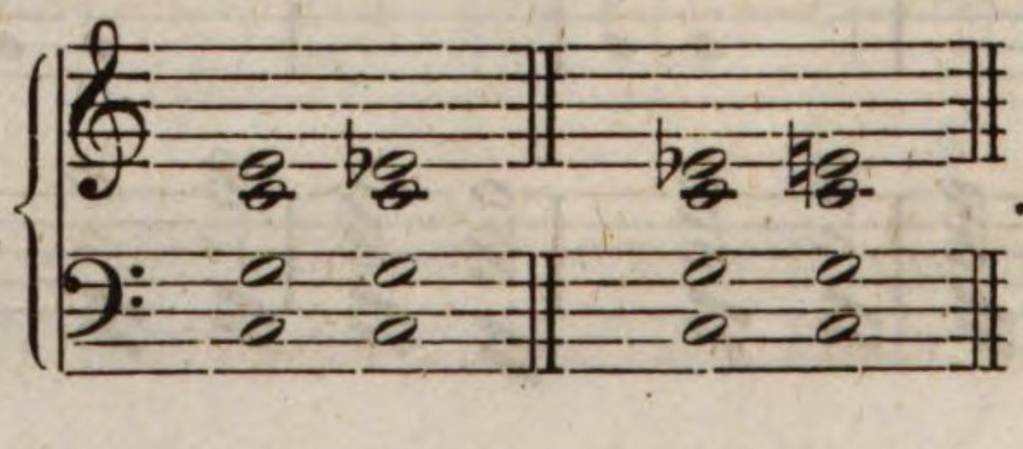
Dieser Missbrauch hebt aber auch hier den weisen Gebrauch nicht auf. Und so bedient sich Gluck, der bekanntlich alles Flitterwerk und Manierirte aus der Opernmusik zu verbannen bemüht war, mit vollem Bedacht dieses übervollständigen Schlusses in der Arie der Iphigenie: »*Je t'implore*«:

Er will auf solche Weise charakteristisch darstellen, wie sich die an ihrer Kraft verzweifelnde Iphigenie zu dem Heldenmuthe aufschwingt, das von ihr verlangte Opfer zu vollziehen.

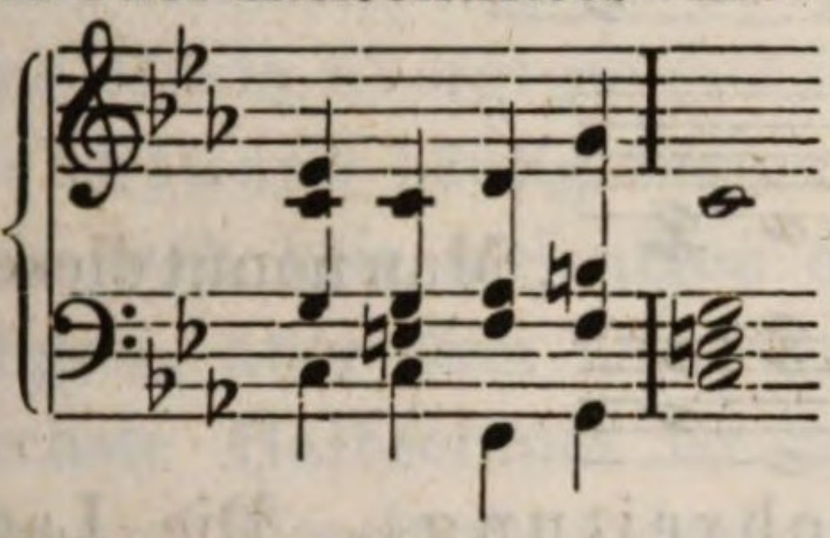
Und von welcher Wirkung die an sich so einfache Harmonieverbindung sein kann, zeigt die berühmte Stelle aus Haydn's »Schöpfung«:

welche nur eine überaus glückliche Verwerthung dieser Cadenz ist. Der Schluss in Dur trägt hierzu freilich auch das Seinige bei. Er tritt in ein um so helleres Licht, als der natürliche Gegensatz von Dur und Moll dadurch noch erhöht wird, dass das ohnehin dunkle Colorit des voraufgehenden Molldreiklangs der Tonica erst in das noch dunklere der Unterdominante übergegangen ist. Ein solcher Durschluss in Mollcompositionen wird sonst häufig nur aus dem Grunde gebraucht, um dieselben so wohlthuend als möglich abzuschliessen.

Die unmittelbare Aufeinanderfolge des Dur- und Molldreiklangs der Tonica führt jene Schwierigkeit der Sangbarkeit herauf, die wir bei der Entstehung der chromatischen Intervalle in der Melodie besprochen haben. Um den Uebergang des einen Tongeschlechtes in das andere so natürlich als möglich geschehen zu lassen, muss nämlich eine und dieselbe Stimme von der Dur- in die Mollterz und umgekehrt schreiten:



Geschieht dies nicht, so fällt die Harmonieverbindung auf. Es ist jedoch hier nicht das Eintreten der Minore nach der Maggiore und umgekehrt in den grösseren Theilen eines Tonstücks gemeint, da ja das Frappante in ihrer Folge vom Componisten gewollt ist. Nein, es ist vielmehr das Schwankende in einer Harmoniefolge, welche sich innerhalb eines Absatzes oder Einschnittes eines und desselben Satzes findet.

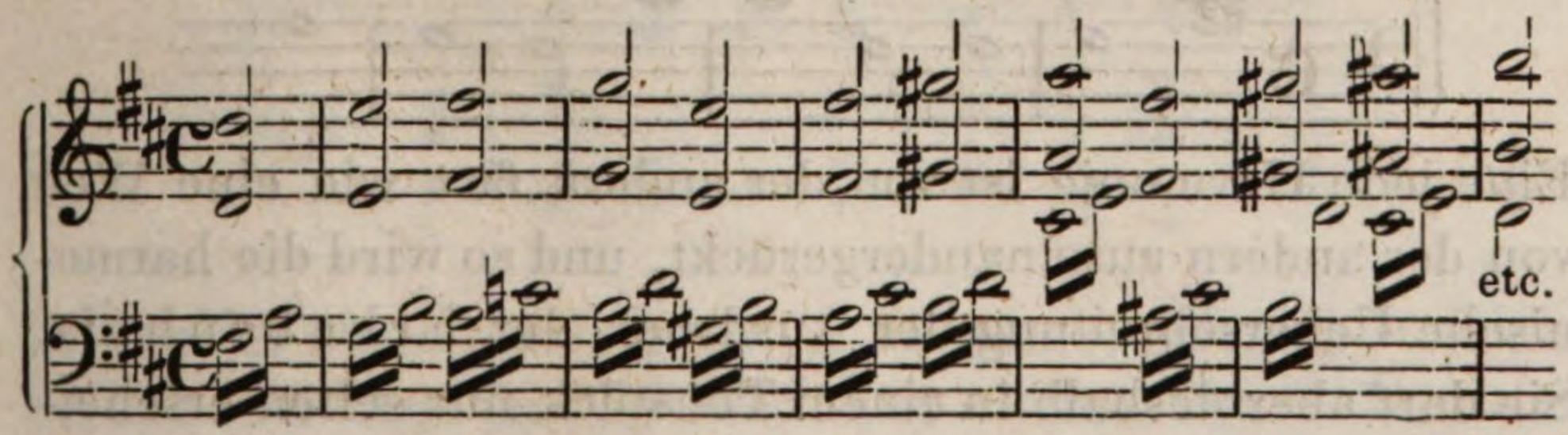
Z. B.  , indem es heissen müsste:

. Noch auffallender wird dies, so-

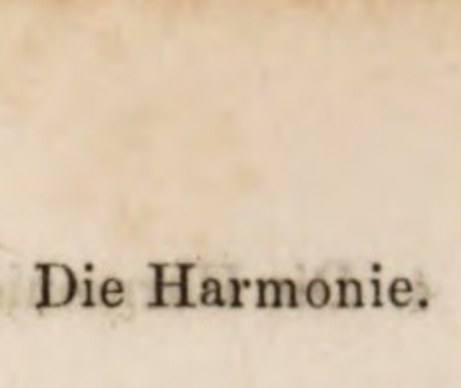
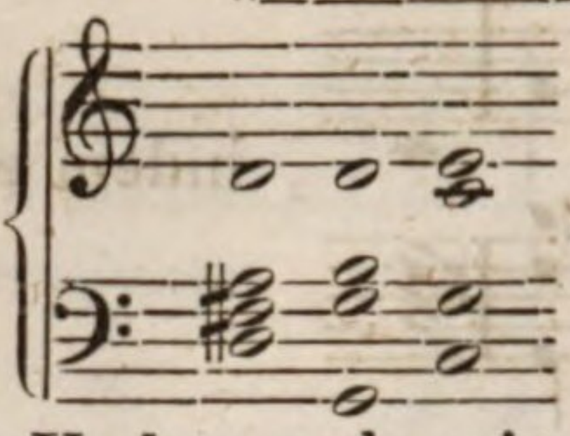
bald die Harmonien in einem entfernteren Grade der Tonverwandtschaft stehen. Z. B.

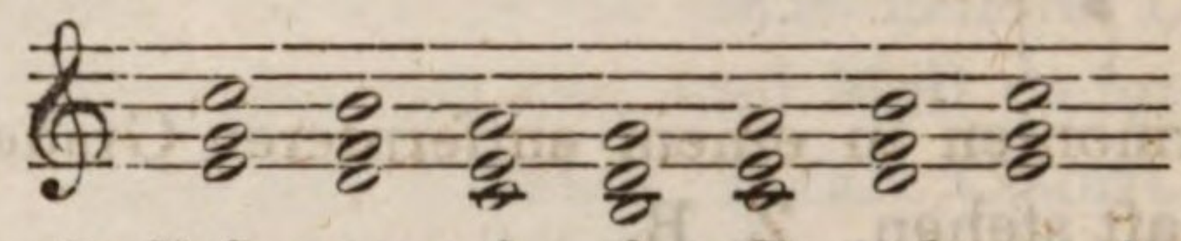
statt: .

Der sich so einstellende Missklang ist unter dem Namen des harmonischen Querstandes bekannt. In der charakteristischen Musik ist derselbe von unseren Meistern oft mit grosser Wirkung benutzt worden; z. B. von Gluck in der Musik zur ersten Scene seiner »Iphigenie in Tauris«:



Gluck will so das Heulen des Sturmes bei dem Gewitter malen.

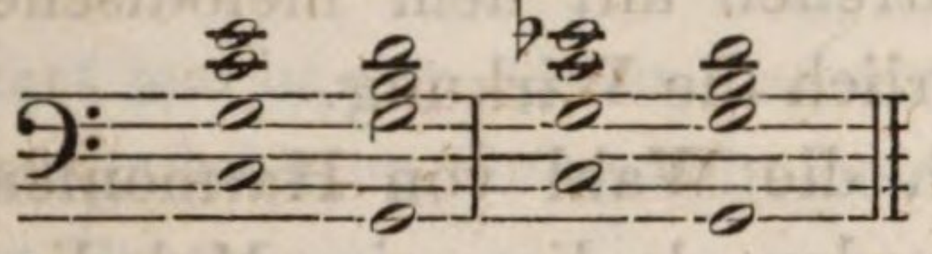
Sind die Dreiklänge mit einander gar nicht verwandt, fehlt ihnen jeder gemeinschaftliche Beziehungston, so erzeugt sich aus ihrer unmittelbaren Verbindung eine Art Herbigkeit oder Strenge, z. B.  statt der vermittelten Verbindung:  . Man nennt diese Folge »harmonische Ueberschreitung«. Die Lage des Accordes hat übrigens hierauf einigen Einfluss, und sind die Harmonien tonarteigen, so tritt dem Ohre nichts Befremdendes entgegen; z. B. in der Folge von lauter Sextenaccorden:

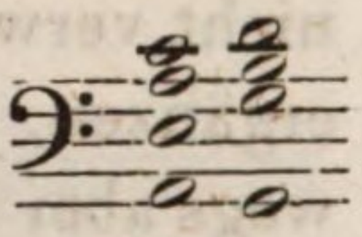


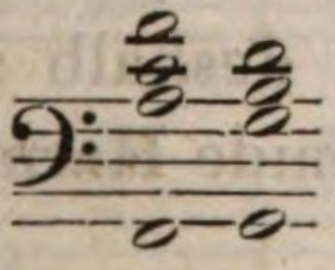
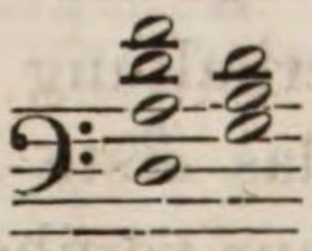
Hier ist es nämlich entweder der Grundton oder die Dominante, auf die von dem Ohre jede dieser Harmonien zurückbezogen wird. Als charakteristisches Ausdrucksmittel kann die harmonische Ueberschreitung wieder sehr wirksam werden, und der Kirchenstyl, welcher alles allzu Schmiegsame und Weichliche ausschliesst, bedient sich ihrer deshalb oft. So kommt sie z. B. zu Anfang von Palestrina's »*Stabat mater*« vor:

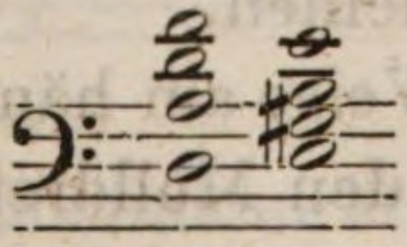
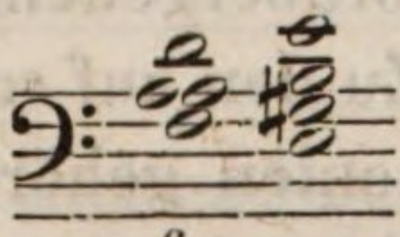
Eine jede Harmonie ist von der andern fast wie eine Welt von der andern auseinandergerückt, und so wird die harmonische Ueberschreitung der Ausdruck der Erhabenheit. Sie darf aber deshalb in einem Tonstück nur selten erscheinen, wenn diese Wirkung nicht aufgehoben werden soll.

Findet sie sich zu häufig, so leidet dasselbe an Schwulst. Dass sie sich in der antiken Musik oft findet, hat seinen Grund weniger in der Charakteristik derselben, als in der harmonischen Behandlung der alten Kirchentonarten. Im mehrstimmigen Satze werde ich darauf zurückkommen. Hier sei nur erwähnt, dass von der Art der Harmonisirung der alten Kirchentonarten einige Schlusswendungen in die moderne Musik übergegangen sind, die sich besonders als Halbschlüsse häufig finden. Halbschlüsse nennt man nämlich auch hier diejenigen Schlüsse, welche nicht ganz befriedigen, aber dem Ohre doch eine Rast gönnen. Der natürlichste Halbschluss ist der sich aus der Folge von Tonica- und Dominantendreiklang bildende:



Hierzu treten, aus den alten Tonarten entlehnt: 

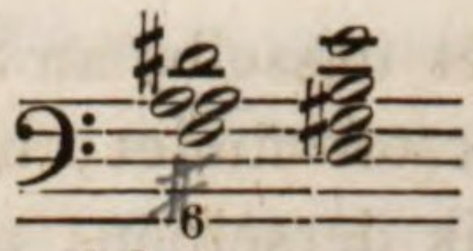
oder:  , oder milder, weil vermittelter:  ,

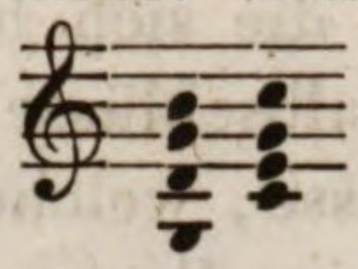
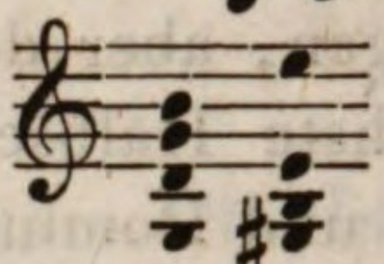
ganz besonders aber:  oder:  noch

6

hinzu. Für letzteren, der der phrygischen Tonart eigenthümlich ist, und in dem z. B. die Choralmelodie: »In dich hab' ich gehoffet, Herr«, schliesst:

gebraucht man häufig den Namen »phrygischen Schluss«. Aus ihm ist durch den Einfluss des Leitetones, als stets halben Tones in der modernen Musik, der Halb-

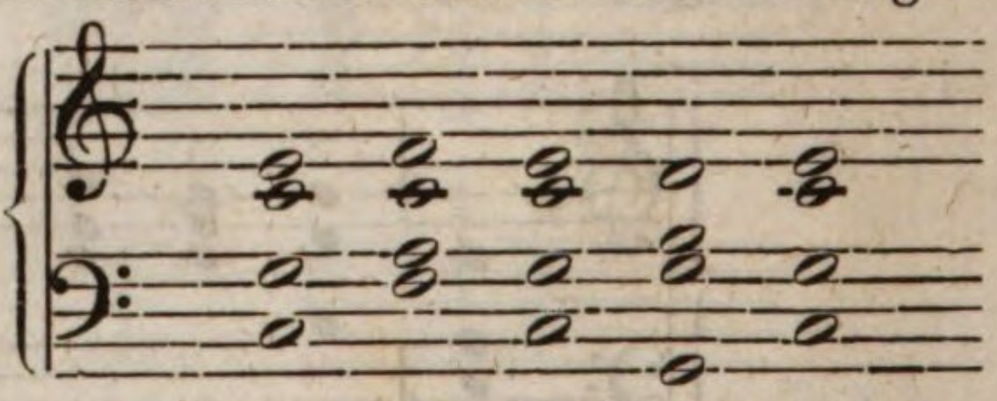
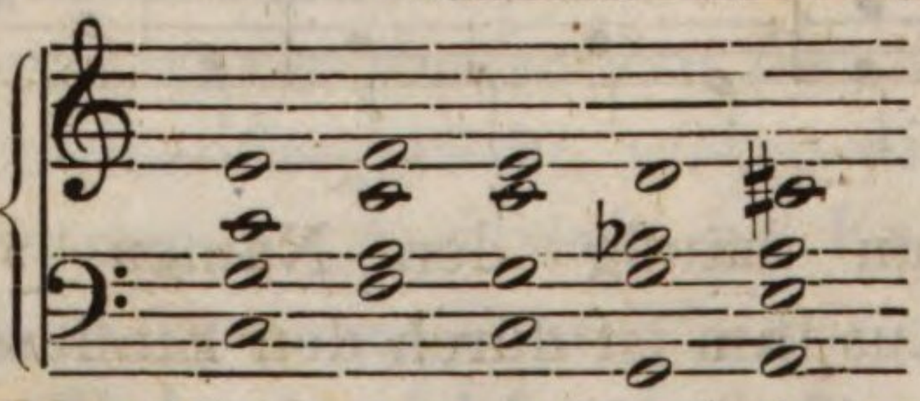
schluss:  durch den übermässigen Sextenaccord hervorgegangen.

Wenn ein Schluss, namentlich von der Dominante zur Tonica, erwartet wird, aber statt der Harmonie der Tonica eine andere erscheint, so entsteht ein Trugschluss. Auch hier findet sich oft eine Harmonieüberschreitung, z. B. statt:  diese Harmonie: , oder diese: , oder auch diese:  .*) Bei dem Zusammentreffen mit dem melodischen Trugschluss erhöht sich natürlich die Wirkung.

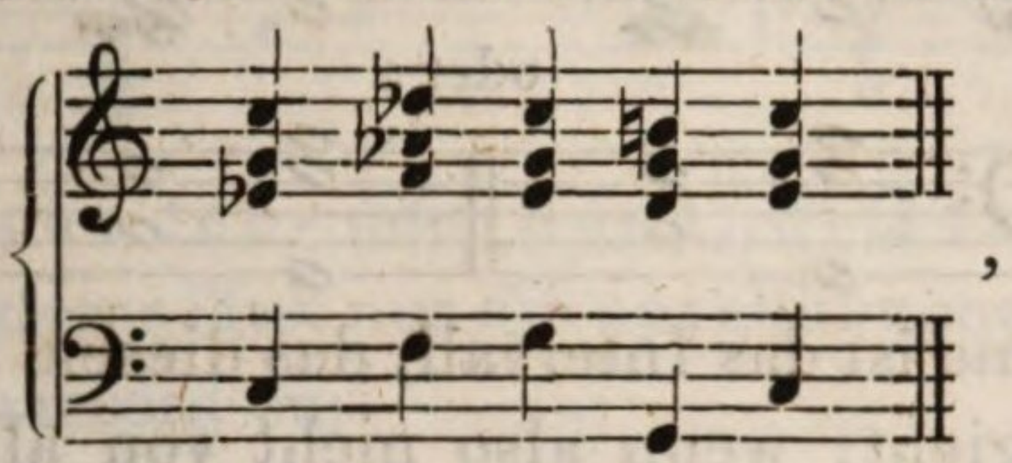
Auch durch die Wahl von Harmonien darf das Ohr nicht verwirrt werden, da diese eine Melodie tragen, heben, ergänzen, also fasslicher und eindringlicher machen, keineswegs aber in ihrer Wirkung aufheben sollen. Die Aufrechterhaltung der Einheit einer Tonart bleibt deshalb immer das erste Erforderniss, und so können fremde Harmonien nur vorübergehend erscheinen.

Zu den auf solche Weise am häufigsten vorkommenden Harmonien gehören die den Molldreiklängen der Mediante und Unterdominante verwandten Durdreiklänge:

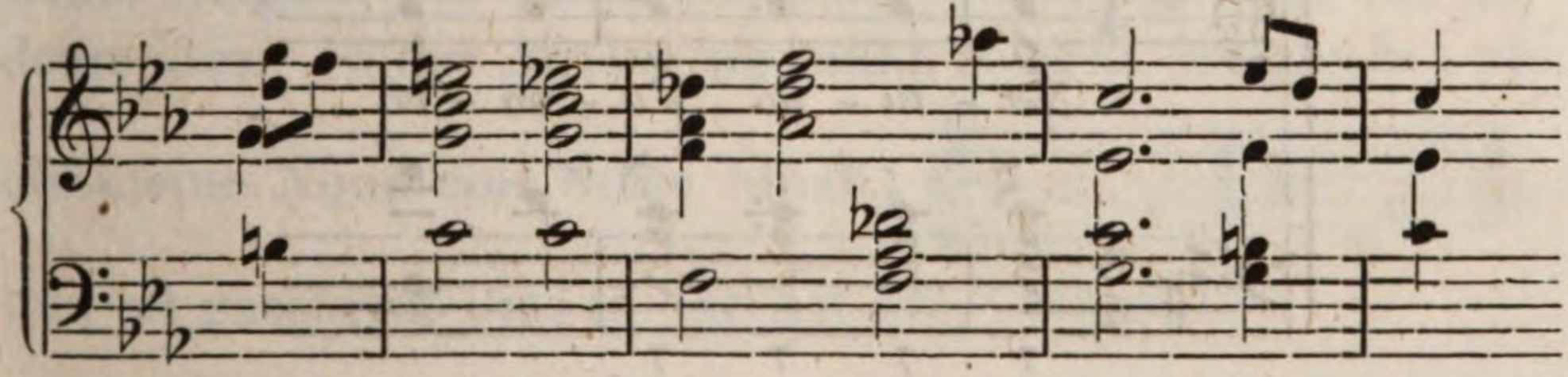
---

*) Aehnliches entsteht durch unerwartete Harmonieänderungen in den Cadenzen, z. B. statt:  in der Folge von:  . Doch gehört dies schon zu den Ausweichungen.

und in der Molltonart der sich für den verminderten Dreiklang auf der zweiten Stufe einstellende Accord:



welcher offenbar mehr den Charakter der Unterdominante hat und statt des verminderten Dreiklangs: gewählt ist. Mozart macht von dieser Cadenz in dem Sextett aus Don Juan ausgedehnten Gebrauch, bei der Stelle: »Sie erquicken meine Brust«:

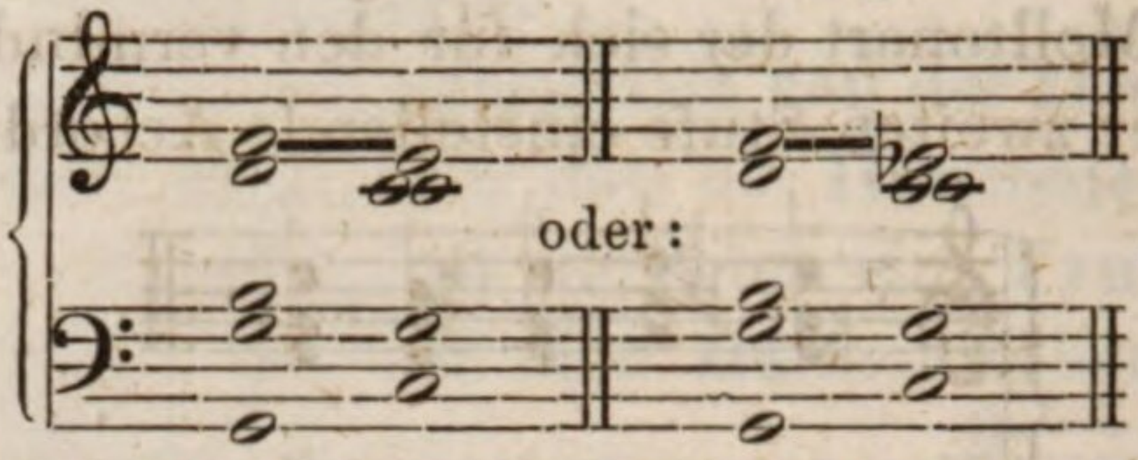


in der Partie des Ottavio.

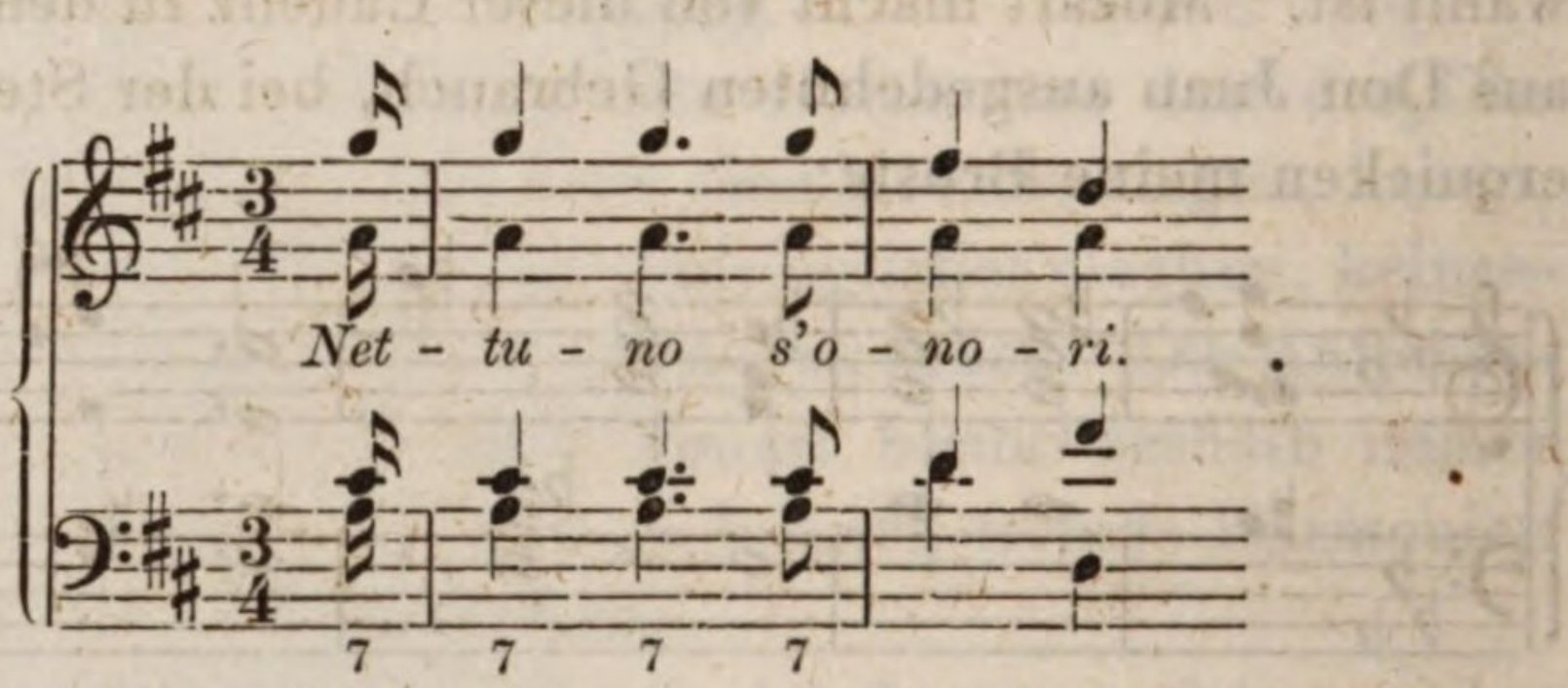
Die Tonreihe der Dominante erweitert sich naturgemäss, wie wir bereits gesehen haben, über den Dreiklang zum Hauptseptimenaccorde:

Während der Dreiklang dem Ohre eine volle Befriedigung gewährt, so erregt der Hinzutritt der kleinen Septime das Verlangen nach einem Weiterschreiten des Accordes. Ein Abschluss in ihm würde unbefriedigend sein. In dem Hauptseptimenaccorde erscheint also die erste Dishar-monie. Die befriedigende Harmonie, nach welcher er hindrängt, ist die Harmonie des Tonicadreiklangs. In diese »lös't er sich auf«, wie es in der Kunstsprache heisst. Die Septime fällt dabei in die nächste Tonwelle, d. h. in

die Terz der Tonica zurück, und die übrigen Intervalle folgen dem bereits für die Fortschreitung des Dreiklangs der Dominante zu dem der Tonica aufgefundenen Gesetz:

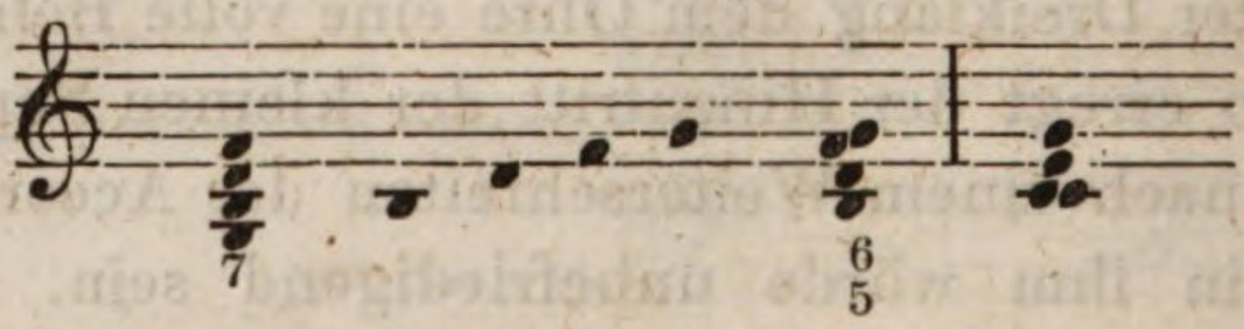


Die Septime ist das Intervall, das diesem Accorde seinen Charakter giebt; wenn also nicht von allen vier Tönen Gebrauch gemacht werden kann, so darf sie doch nicht fehlen. Auch in Bezug auf seine Verbindung mit anderen Dreiklängen gelten die vorher ausgesprochenen Gesetze. Als Beispiel sei eine Stelle aus Mozart's »Idomeneo« angeführt:

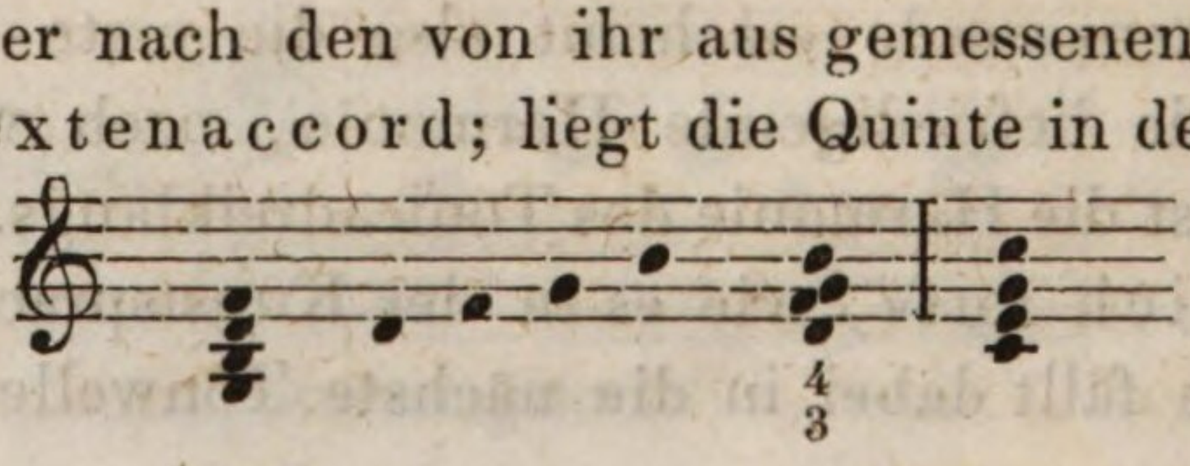


Die Septime liegt hier im Sopran und lös't sich auf, indem sie in die Terz hinabfällt, die Terz aber, welche hier im Tenor liegt und als Leiteton zur Höhe strebt, geht in die Octave. Beide verfolgen also entgegengesetzte Richtungen.

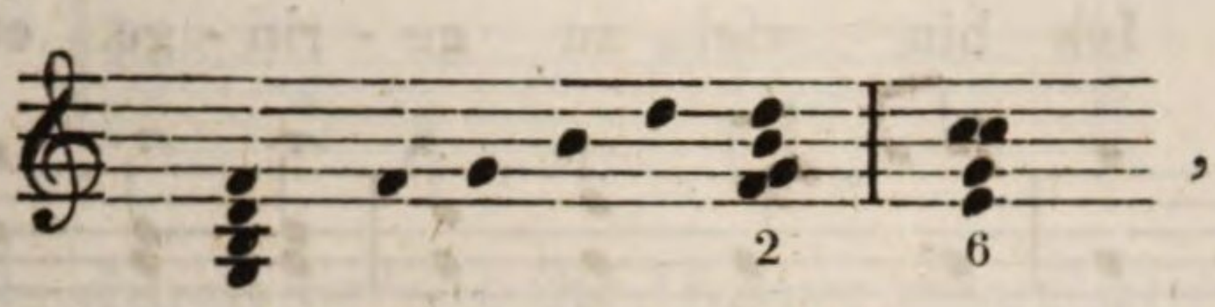
Der Septimenaccord erhält nach der Lage seines Grundtons auch andere Namen. Liegt die Terz in der Tiefe:



so heisst er nach den von ihr aus gemessenen Intervallen Quintsextenaccord; liegt die Quinte in der Tiefe:

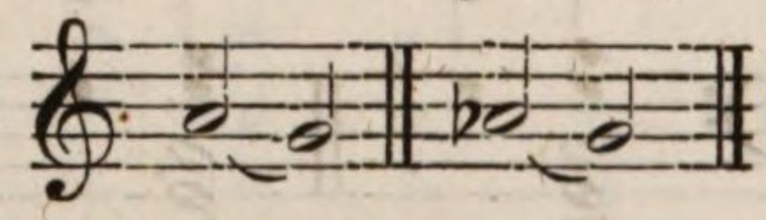


so heisst er aus demselben Grunde Terz-Quart- oder Terz-Quart-Sexten-Accord, und liegt die Septime in der Tiefe:

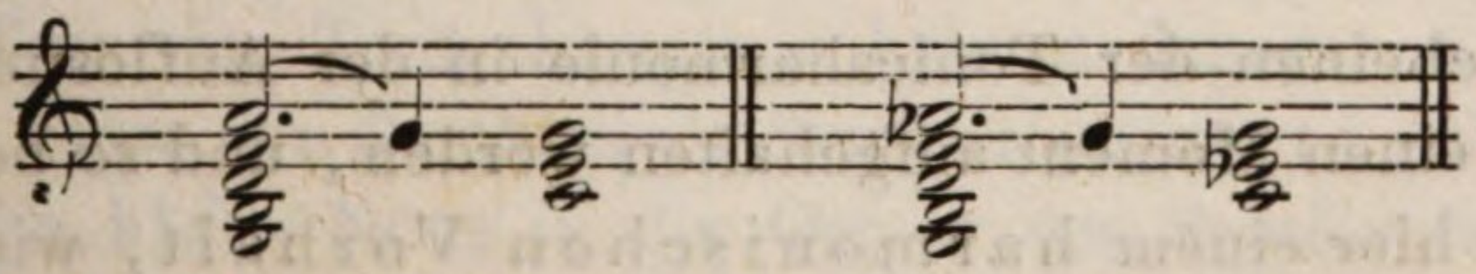


so heisst er Secunden- oder Secund-Quart-Sexten-Accord. Letzterer lässt nur die unvollkommene Auflösung in einen Sextenaccord zu.

Die fernere Erweiterung der Dominantentonreihe führt zu dem grossen und kleinen Nonenaccorde:

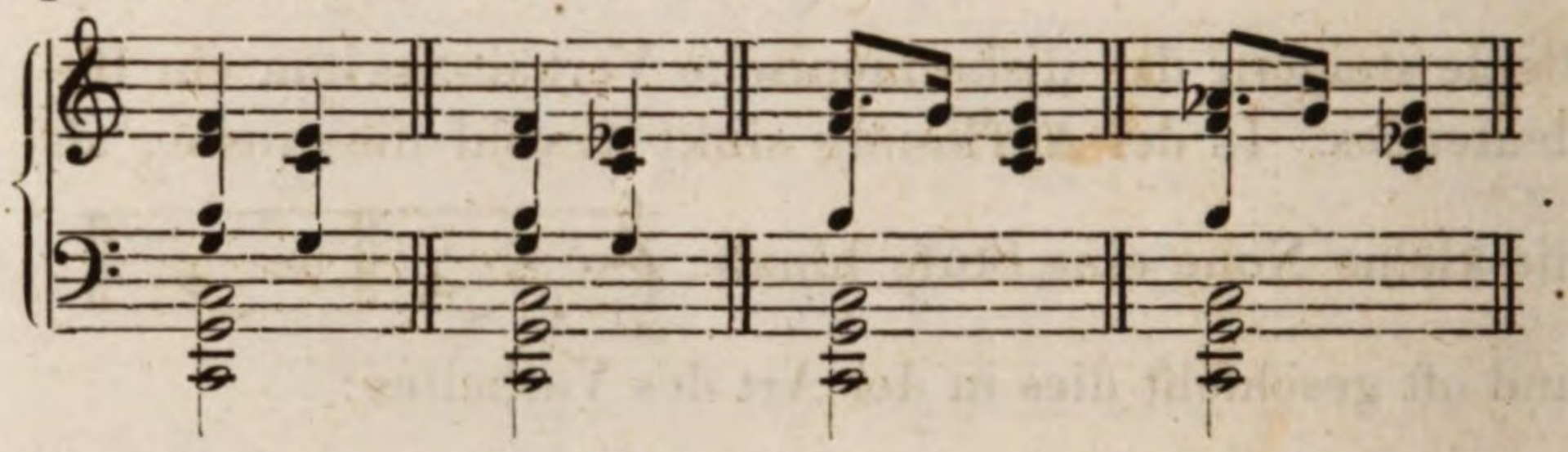
Beide steigern das disharmonische Verhältniss um ein Bedeutendes. In der Auflösung sinkt sowohl die grosse, als die kleine None eine Stufe hinab:  ,

und oft geschieht dies in der Art des Vorhaltes:

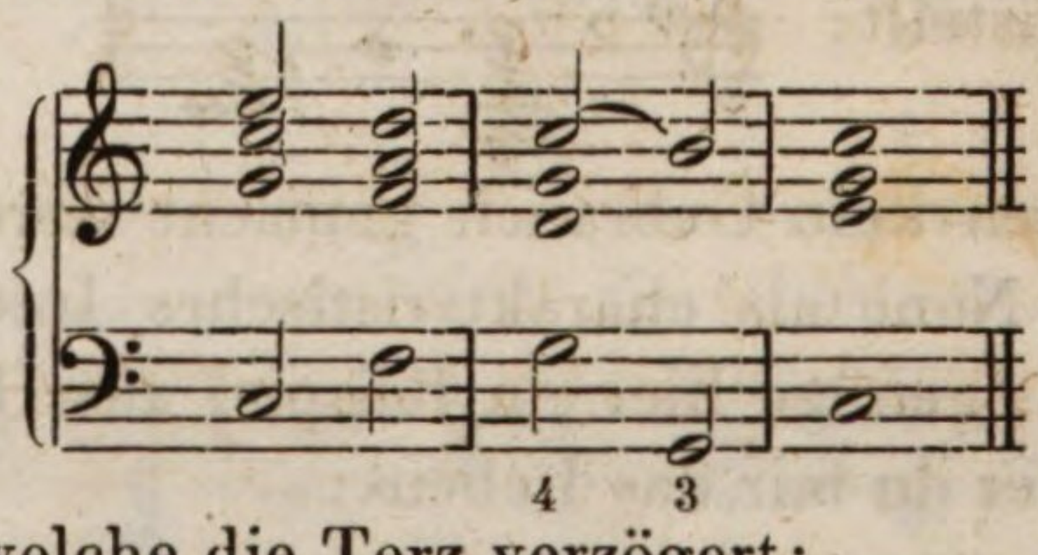


Während der grosse Nonenaccord nur in eine Durharmonie übergehen kann, so ist es dem kleinen Nonenaccorde gestattet, ausser in eine Moll-, auch in eine Durharmonie überzugehen, da mit der letzteren sich eine vollkommenere Beruhigung einstellt: . Wenn von allen fünf Tönen kein Gebrauch gemacht werden soll, so darf doch die None als charakteristisches Intervall nicht fortbleiben. Es genüge hier ein Beispiel aus Haydn's Motette: »Herr, der du mir das Leben«:

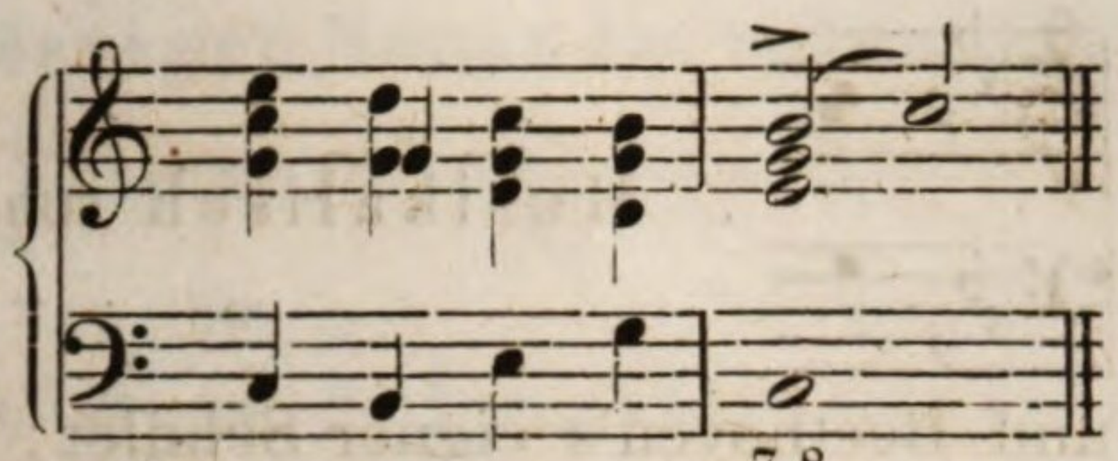
in welchem der kleine Nonenaccord von grosser Wirkung ist. Er lös't sich hier erst in den Septimenaccord auf und geht durch den Sextenaccord nach der Fermate in den Tonicadreiklang über. Beide Tonreihen, die der Tonica und die der Dominante, können ebenfalls zu gleicher Zeit erklingen. Da aber die Terz der Tonica bei der Auflösung der Dominantendisharmonie die vornehmste Rolle spielt, so wird sie erst in der Auflösung, also einen Moment später, zu Gehör kommen können:



Das Erscheinen der Tonicaharmonie in der Auflösung ist dadurch einen Moment aufgehalten worden, und so begegnen wir hier einem harmonischen Vorhalt, wie wir bereits einem melodischen begegnet sind. Der melodische kann ohne eine zweite Stimme gar nicht dissoniren, und im Fall einer Mehrstimmigkeit dissonirt er meistens nur einfach; der harmonische dissonirt aber stets mehrfach. Vorhalte der ersteren Art sind z. B.



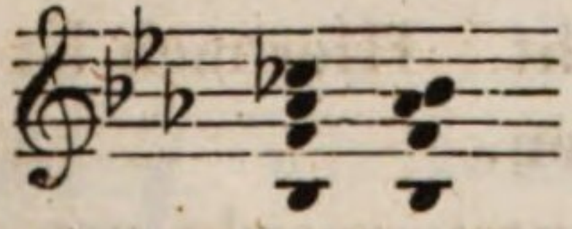
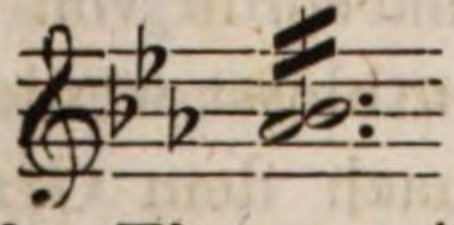
die Quarte, welche die Terz verzögert;

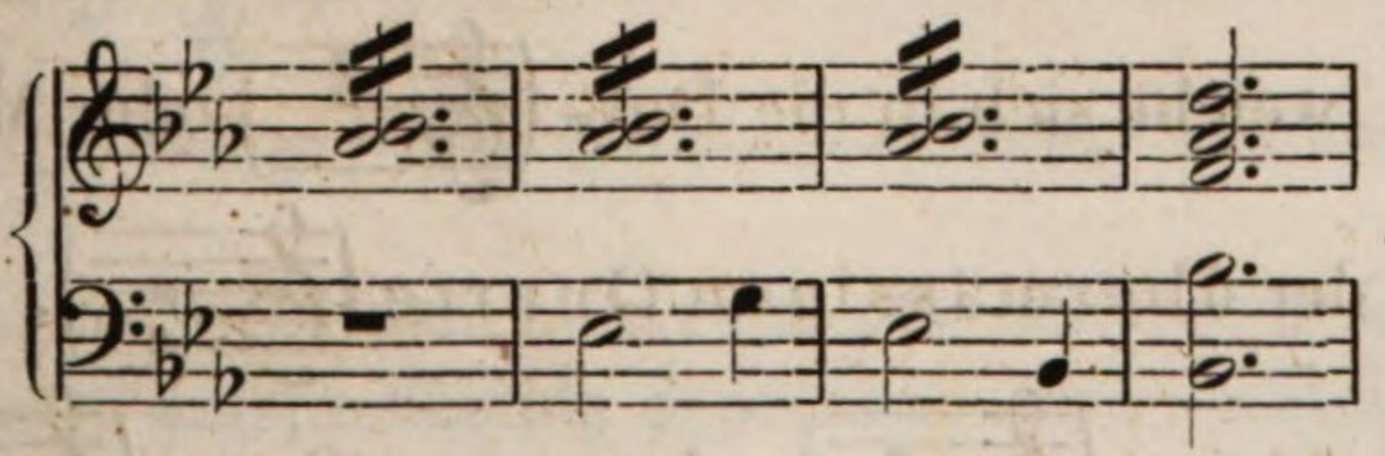


die Septime, durch welche die Octave vorgehalten wird.

Dadurch, dass im letzten Fall die Septime von dem voraufgehenden Dreiklang den Charakter der Terz hinübergenommen hat, die so als Leiteton emporstrebt, wird die Auflösung der ersteren in die Octave möglich.

Aus der in der Verbindung von Nonenaccord und Dreiklang culminirenden Disharmonie bleibt übrigens auch oft die Quinte der Tonica (im Dreiklang) fort. So z. B. im Gewitterchor aus Haydn's »Jahreszeiten«:

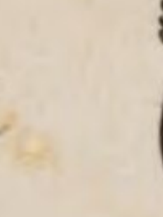
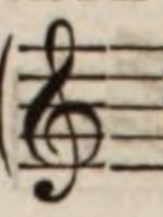
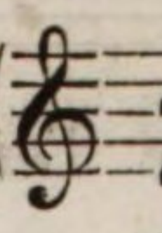
Die Terz der Tonicaharmonie kommt dagegen u. a. im ersten Satze von Beethoven's *Sinfonia eroica* vor. Nachdem sich die kleine None in die Octave des Septimenaccordes hinabgesenkt hat:  , tritt bei leise tremulirenden Geigen:  das Horn auf der Tonica mit dem Anfange des Themas ein:

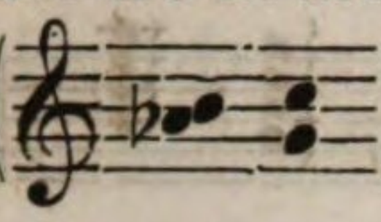
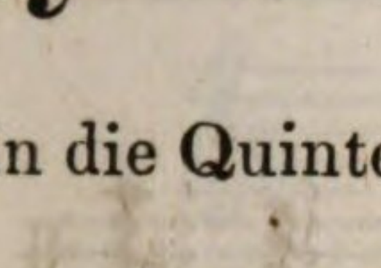
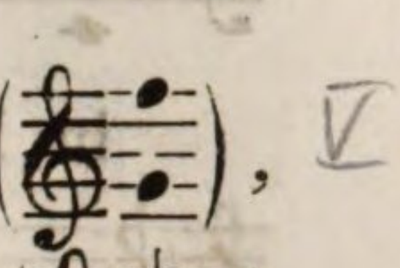
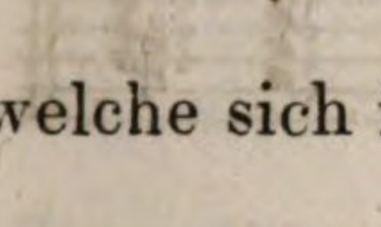
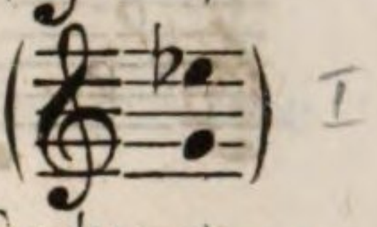
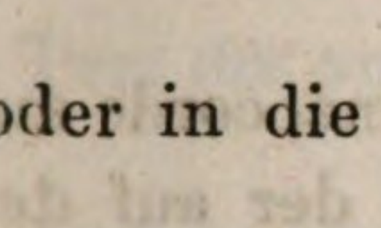
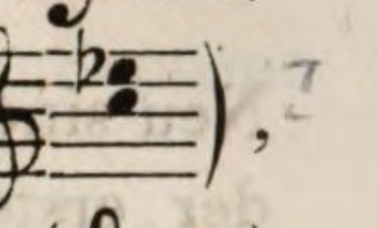
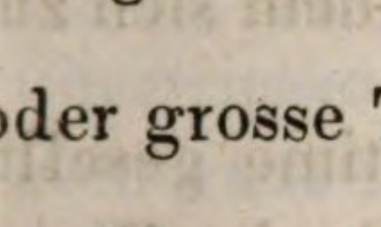
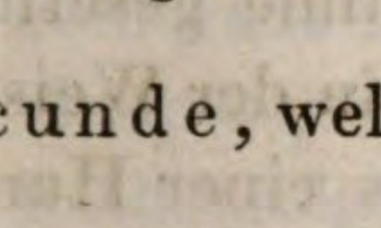


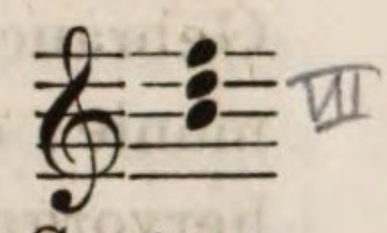
Der zweite Ton desselben ist diese Terz und bildet den

Missklang: . Musikalisch schön ist diese Stelle nicht, und Beethoven's eigner Schüler, Ferd. Ries, glaubte beim ersten Hören derselben, dass das Horn zu früh eingesetzt habe. Sie motivirt sich aber charakteristisch. Im dissonirenden Tremolo der Geigen zieht gleichsam ein dunkler Schatten dem Vorigen nach; da klingt, wie aus weiter Ferne, der Schlachtenruf des Horns, und was kaum angedeutet ist, entfaltet sich wenige Takte darauf in vollster, klarster Harmonie:

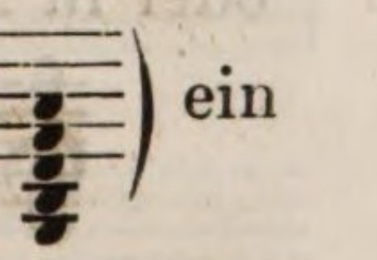
Man darf aber nicht glauben, dass jedes Abweichen von dem Natürlichen und gemäss demselben anerkannt Gesetzmässigen in der charakteristischen Musik gestattet wäre. Nur da ist dies der Fall, wo die musikalischen Schönheiten so überwiegend sind, dass durch die Charakteristik nicht das innerste Wesen der Musik: Harmonie im höheren Sinne des Wortes, verloren geht. Hiernach ist der Maassstab für unser Urtheil zu gewinnen.

Sobald die Dominantenaccorde von allen Intervallen, bis auf die wesentlichsten, entblösst werden, so erscheinen zu zweien die ungefähr nach dem Grade ihrer Schärfe geordneten Dissonanzen: der verminderten Quinte (), welche sich in die Dur- () oder Mollterz ( ), der übermässigen Quarte ( ), welche sich in die kleine () oder grosse Sexte ( ),

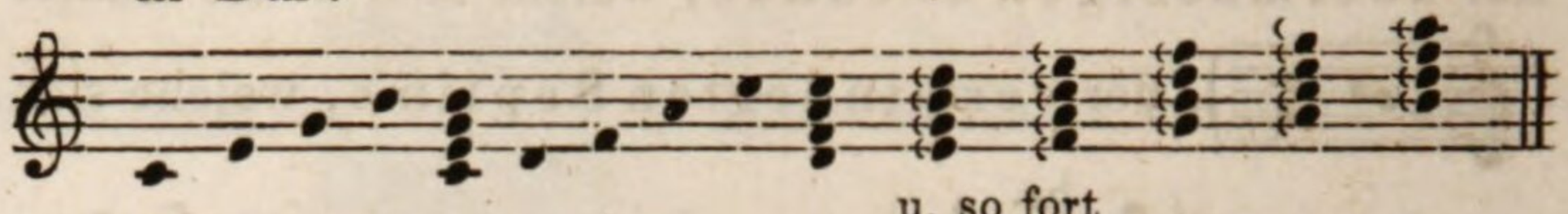
der übermässigen Secunde, welche sich in die Quarte  , der verminderten Septime, welche sich in die Quinte  , der kleinen Septime  , welche sich in die grosse  oder kleine Sexte  oder in die grosse  oder kleine Terz  , der grossen Secunde, welche sich in die kleine oder grosse Terz  , und endlich der kleinen Secunde, welche sich in die kleine Terz  auflös't.

Zu dreien erscheint der verminderte Dreiklang:  mit seinen versetzten Lagen, dem verminderten Sexten- und Quartsextenaccorde:

Der dreistimmige Satz wird uns auf seine Anwendung führen.

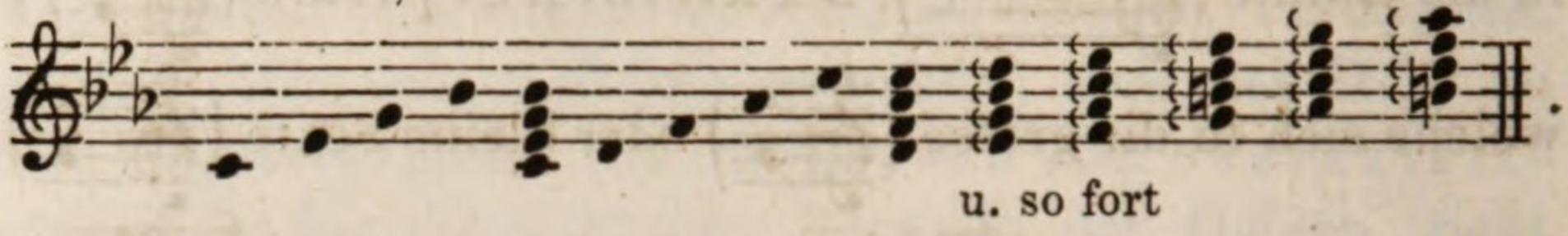
Und von den Nonenaccorden treten so vier Intervalle zusammen: von dem grossen Nonenaccorde  ein Septimenaccord: mit kleiner Terz, verminderter Quinte und kleiner Septime; von dem kleinen Nonenaccorde der verminderte Septimenaccord: . Beide sind Nebenseptimenaccorde und finden sich, wenn man zu jedem Ton der Leiter der Einheit der Tonart entsprechende Septimenaccorde bildet, auf der siebenten Stufe derselben:

in Dur:

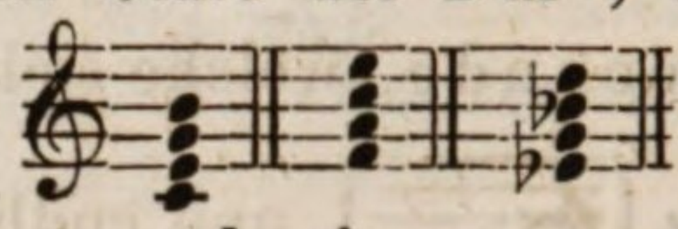


u. so fort

in Moll:*)

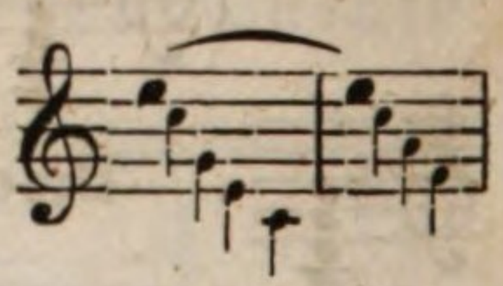


u. so fort

Neu sind in dieser Folge nur die Nebenseptimenaccorde auf der ersten und vierten Stufe der Dur-, und der auf der dritten der Mollleiter:  , indem sich zur grossen Terz und Quinte auch eine grosse Septime gesellt.

Von diesen Accorden macht die Kunst nur in der Weise Gebrauch, dass entweder die Disharmonie aus einer Harmonie, oder wenigstens die Dissonanz aus einer Consonanz hervorgeht. Ueber die ganze Leiter pflegt sich aber dergleichen schon aus dem Grunde nicht auszudehnen, weil dadurch ein Einerlei entstehen würde. Nicht ungewöhnlich ist die Reihenfolge:

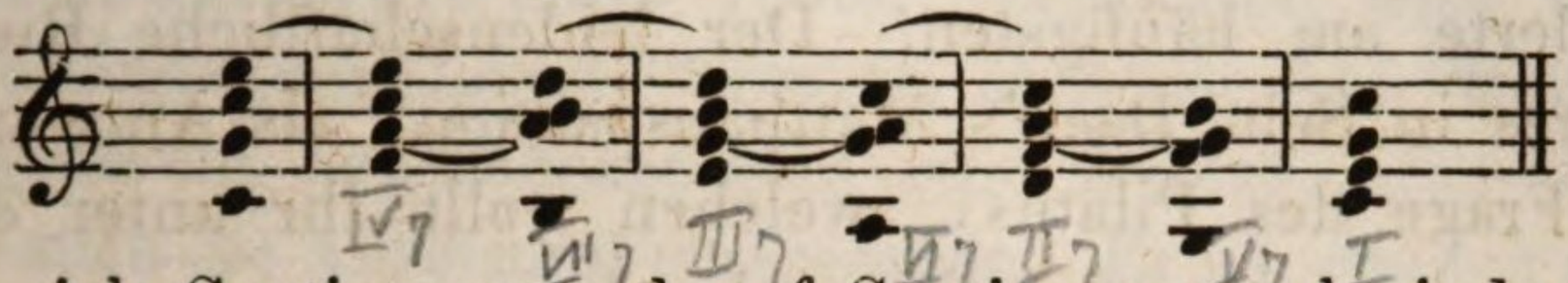
oder in Moll:

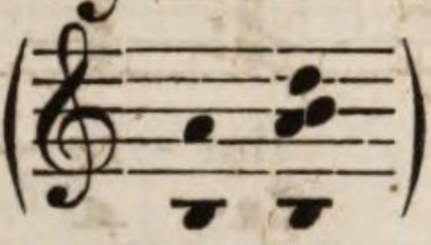
Auf die Harmonie: folgt also die Disharmonie: , und die gemeinsamen Töne: , namentlich aber die sich zur Septime verwandelnde Terz: 

---

*) Für die erste und dritte Stufe ist, um das Natürlichste und Gebräuchlichste hinzustellen, abweichend von manchen Theoretikern, die Vorzeichnung der Mollleiter beibehalten worden.

verbleiben denselben Stimmen. Letzteres wird Vorbereitung oder Präparation der Dissonanz genannt. In der Aufeinanderfolge von:



folgt sich Septimenaccord auf Septimenaccord, indem die Terz des voraufgehenden sich in die Septime des folgenden verwandelt  und derselben Stimme überwiesen wird. Die Auflösung der übrigen Intervalle geht ganz nach demselben Gesetz vor sich, wie es bei dem Hauptseptimenaccorde besprochen wurde. Für eine solche Reihenfolge leitereigener Disharmonien gebraucht man den Namen »Sequenzen«. Mit einer kleinen Figuration ausgestattet findet sie sich z. B. in der Fuge aus Graun's »Tod Jesu«: »Christus hat uns ein Vorbild gelassen«:

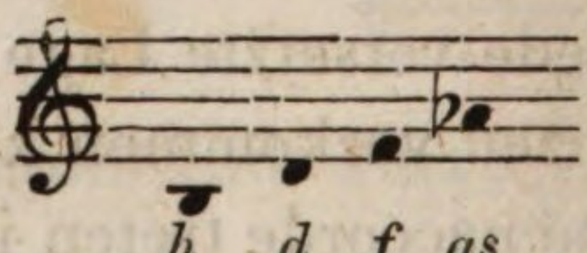
Dass auch jede versetzte Lage der Septimenaccorde in solchen Sequenzen vorkommen kann, versteht sich von selbst.

Die Nonenaccorde treten in derselben Weise leitereigen auf, z. B.

und nur die Stimmenfortschreitung erliegt hier etwas grösseren Schwierigkeiten.

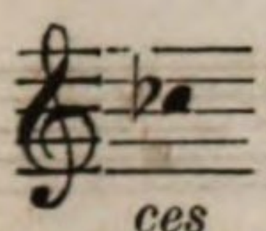
Von allen Nebenseptimenaccorden findet sich der verminderte am häufigsten. Der leidenschaftliche Ruf des Chores in Seb. Bach's Matthäuspassion, als Antwort auf die Frage des Pilatus: »welchen wollt ihr unter diesen zween, den ich euch soll losgeben?«:

dankt ihm seine mächtige Wirkung. Er hat die Eigenthümlichkeit, dass seine Intervalle sämmtlich drei halbe Töne von einander entfernt sind, und jedes derselben, da eine Octave aus zwölf halben Tönen besteht, genau ein Viertheil der Octave bildet. Und so schreitet er denn in diesen Intervallen scheinbar durch alle Octaven der Gamma hindurch:

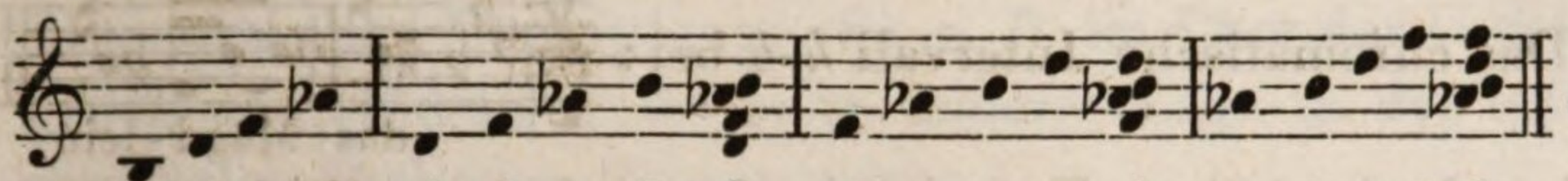
Sobald er sich aber in einer anderen Octave erneuert, so wird durch die Temperatur der Töne — welche bekanntlich durch Seb. Bach eingeführt ist und zufolge deren jedem Tone soviel von seiner ursprünglichen Reinheit genommen wird, als zur Uebereinstimmung derselben in den verschiedenen Octaven erforderlich ist, — vom Ohre zwar derselbe Klang vernommen, vom Auge aber eine andere Schreibweise erkannt. Die Töne:  schreiten so

zwar zu dem Klange: , aber nicht zu der Note *h*,

sondern zu der die kleine Terz von *as* bezeichnenden Note:



, fort. Dies nennt man die enharmonische Mehrdeutigkeit eines Tones. Hierdurch wird durch vier aufeinanderfolgende Octaven stets die Ableitung des verminderten Septimenaccordes eine andere, und dieser muss auch die Auflösung entsprechen. Er ist, wie wir unter Modulation es noch genauer sehen werden, fähig, sich in vier verschiedene Tonarten aufzulösen. In seinen versetzten Lagen bleibt die Benennung der Töne jedoch dieselbe:

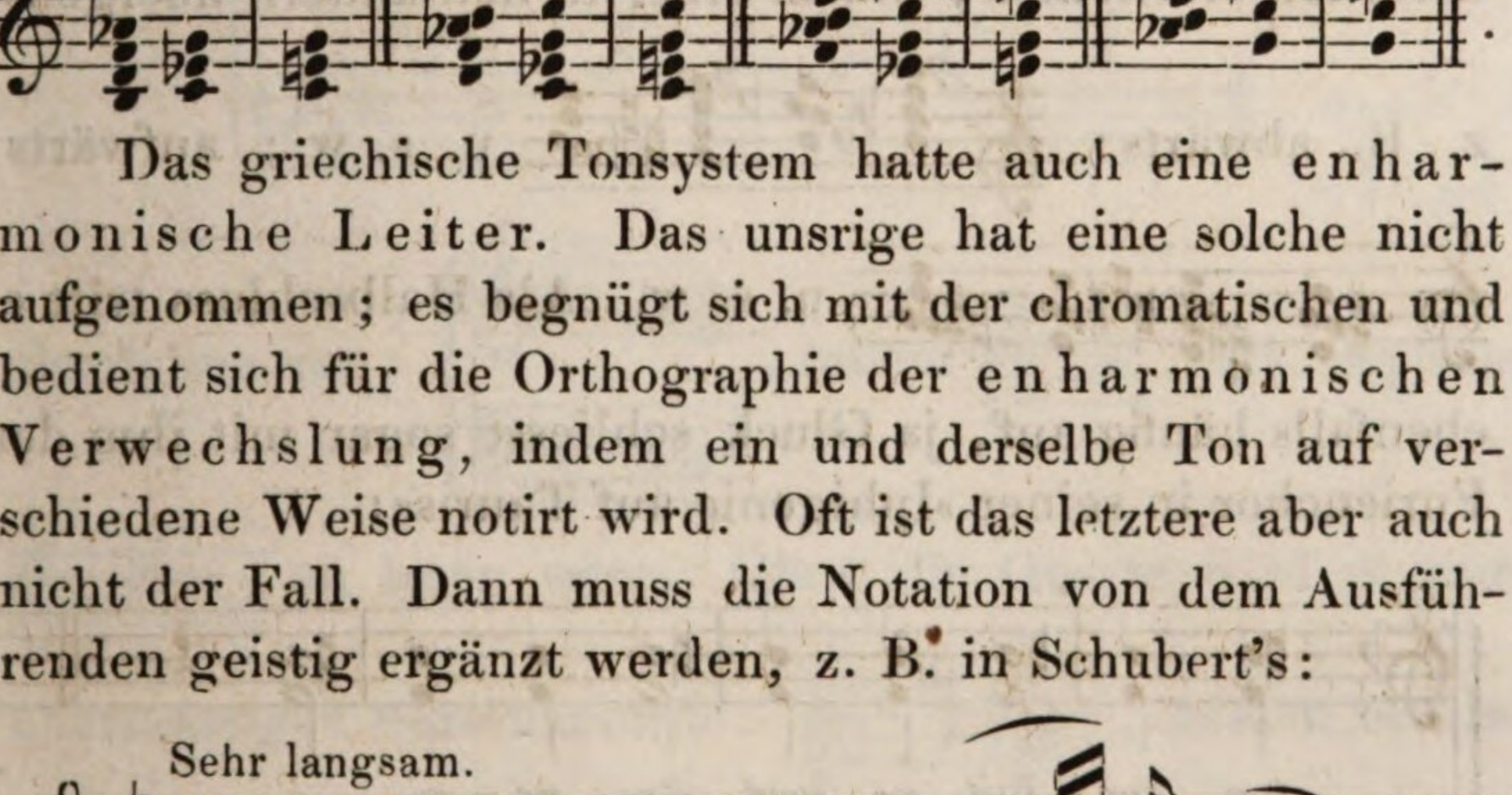


h d f as, *d f as h*, $\frac{6}{5}$ *f as h d*, $\frac{4}{3}$ *as h d f*, ^{2}

als Quintsexten-, als Terzquart-, als Secunden-Accord.

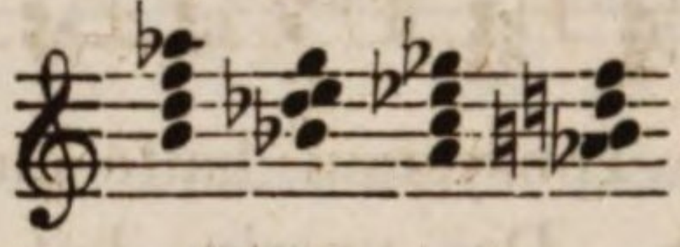
Die Auflösung geschieht sowohl nach Dur als nach Moll:

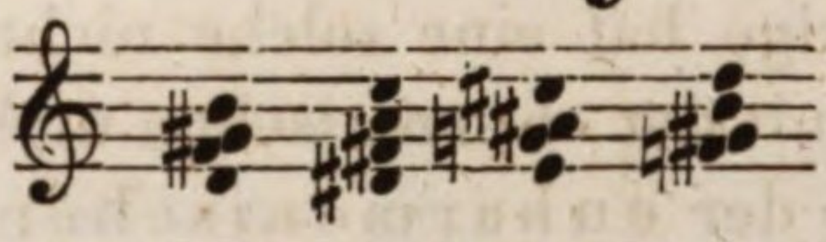
Das griechische Tonsystem hatte auch eine enharmonische Leiter. Das unsrige hat eine solche nicht aufgenommen; es begnügt sich mit der chromatischen und bedient sich für die Orthographie der enharmonischen Verwechslung, indem ein und derselbe Ton auf verschiedene Weise notirt wird. Oft ist das letztere aber auch nicht der Fall. Dann muss die Notation von dem Ausführenden geistig ergänzt werden, z. B. in Schubert's:



Das chromatische Intervall *h-b* bei:

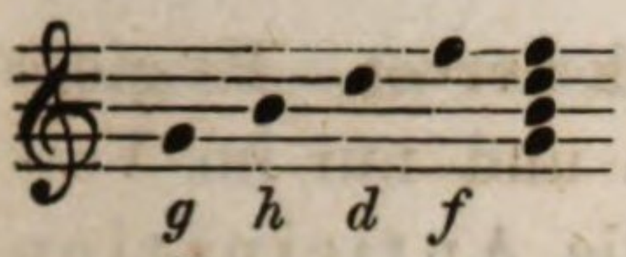
ist, da der höhere Ton sich in den tieferen auflös't, logisch als *ces-b* zu denken, *h* also enharmonisch mit *ces* zu verwechseln. Nach Art der chromatischen Tonleiter kann übrigens auch eine ganze Reihe von verminderten Septimenaccorden erscheinen, indem einer in den andern übergeht;

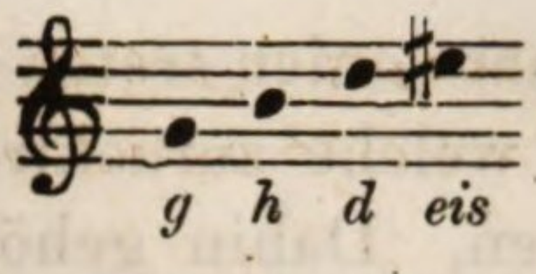
z. B. abwärts:  u. s. w.; aufwärts:

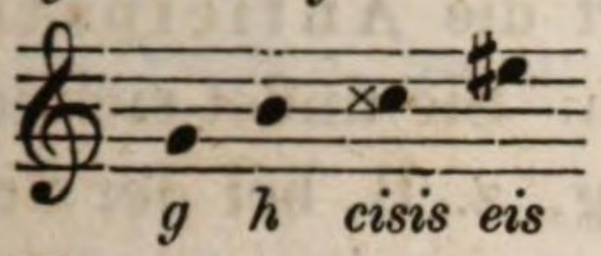
 u. s. w. Als Halbschluss tritt er ebenfalls häufig auf, ja Gluck schliesst sogar mit ihm den Furienchor in seiner »Iphigenie auf Tauris«:

Wieder eine charakteristische Musik, in welcher so das plötzliche Aufschrecken des Orestes aus dem beängstigenden Traume angedeutet wird, als ihm seine Mutter erscheint.

Die enharmonische Mehrdeutigkeit macht sich auch bei dem Hauptseptimenaccorde geltend. Indem z. B.

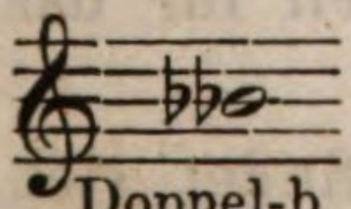


als 

oder richtiger noch als 

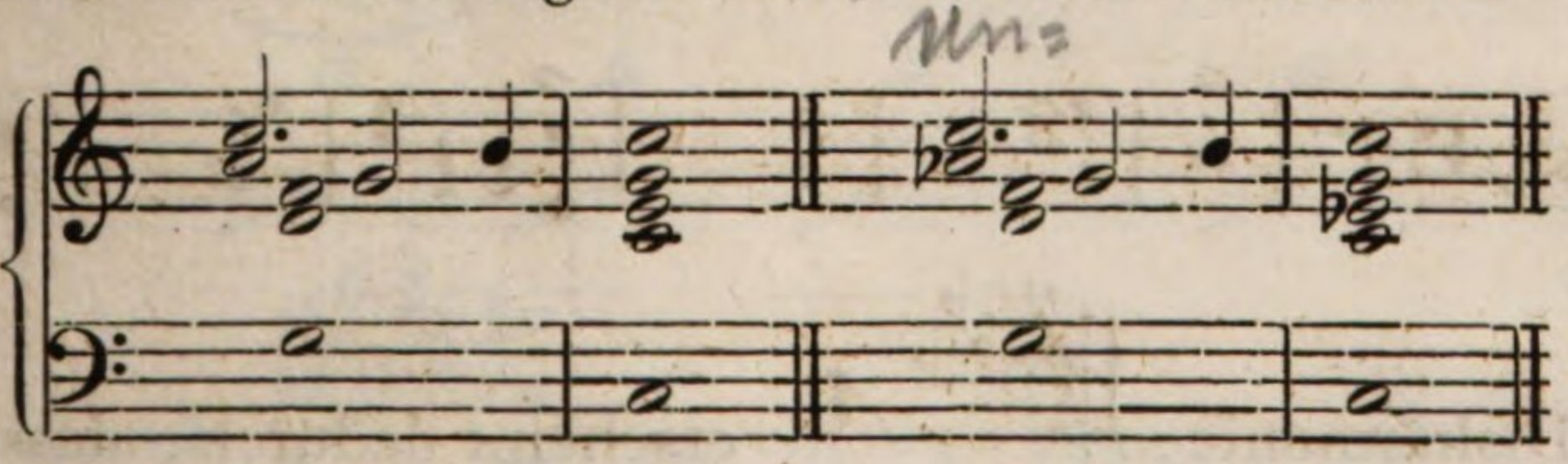
angesehen wird, ist er ein übermässiger Terzquartsextenaccord, der sich, dem Leitetone folgend, gewöhnlich über den Quartsextenaccord: , also plagalisch vermittelt, auflös't. Manchmal geschieht dies auch ohne Vermittlung. So z. B. im Chor der Gefangenen aus »Fidelio«, wo er in anderer Lage in der ersterwähnten Orthographie erscheint:

abzuleiten von: , indem

als Septime 

zu lesen wäre. Ohne die Quarte wird er zum übermässigen Sextenaccorde: , dessen bereits gedacht ist.

Durch einen Vorhalt vor der Terz des Nonenaccordes entsteht ferner der sogenannte Terzdecimenaccord:

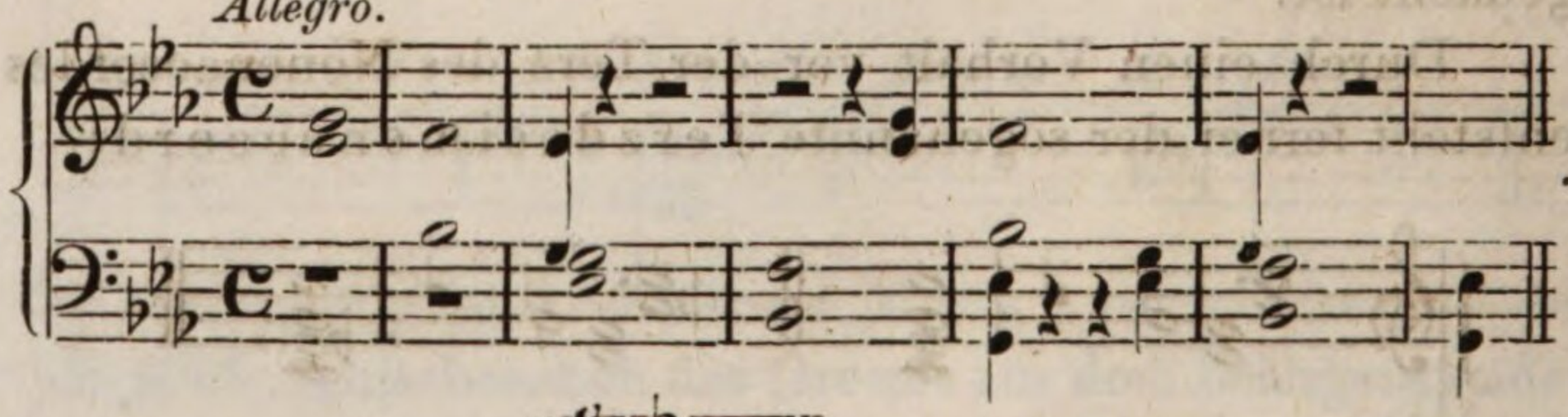


Er ist also auf den Nonenaccord zurückzuführen.

Alle diese Disharmonien treten stark hervor. Es giebt aber auch andere, welche zurücktreten und nur im Vorübergehen erscheinen. Dahin gehört die Anticipation oder Vorausnahme von Intervallen. Sie findet sich u. a. in den Schlüssen Händel's sehr häufig, z. B. bei der Stelle aus dem »Messias«:

Dadurch, dass hier die Octave des Schlussdreiklangs früher genommen wird, entsteht die Disharmonie: , welche bei der schnellen Folge der Harmonie: , und bei ihrem Erklingen auf schlechter Taktzeit für das Ohr durchaus nicht verletzend ist.

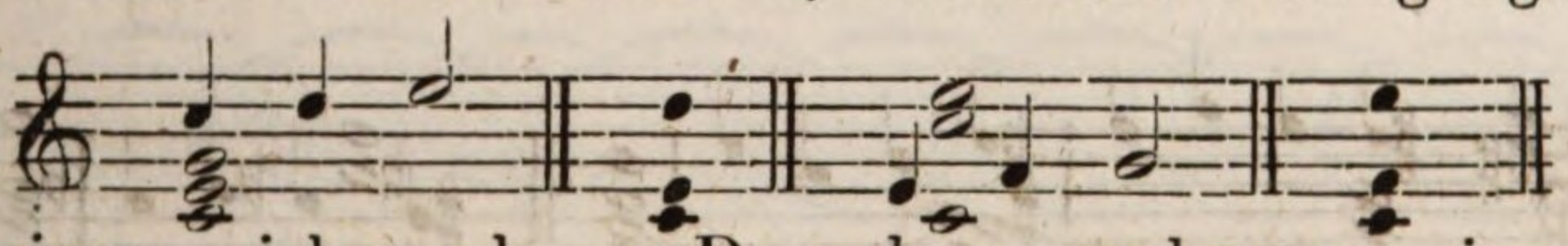
Auf verschiedene Stimmen angewendet, findet sich eine harmonische Vorausnahme eigener Art im ersten Satze der Sonate »*Les adieux, l'absence et le retour*« von Beethoven:



Die Disharmonie: erscheint dadurch, dass die

Oberstimmen zu früh eintreten. Ein Viertel später ständen sie im besten harmonischen Verhältniss: .

Eine gleiche Bewandniss hat es mit den darauf folgenden Disharmonien. Es ist dies ebenfalls eine charakteristische Musik und aus dem Motiv zu erklären, das Empfinden zweier Liebenden, denen der Abschied unendlich schwer wird, so bezeichnend als möglich auszudrücken. In dem Verschwimmen der Harmonien soll sich das ihrer Seelen wiederspiegeln. — Sobald jedes Thema im Decrescendo vorgetragen wird, schwindet das Unangenehme der Disharmonie auch mehr und mehr.

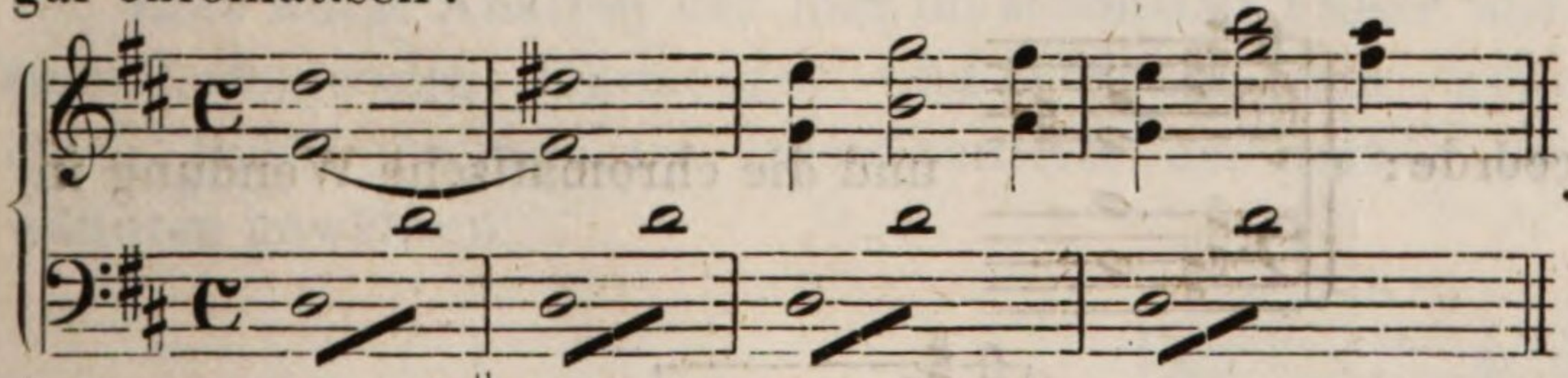
Sehr oft kommen harmoniefremde Töne vor, welche nur melodisch überleiten oder verbinden. Auch sie dissoniren, aber in der leichtesten Art. Diejenigen, welche sich auf schlechter Taktzeit einstellen, nennt man Durchgangstöne:  .

Sie steigern sich auch zu Durchgangsharmonien.

Aus den einfachen Durchgangstönen:

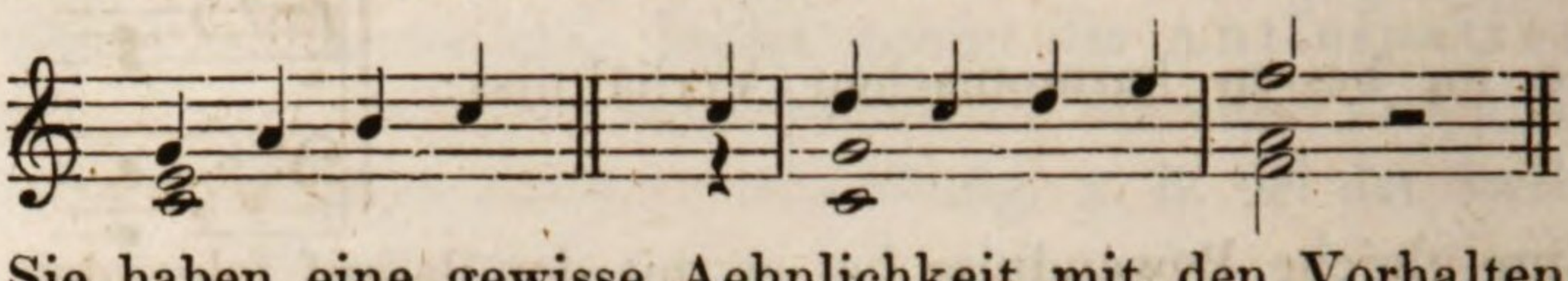
werden z. B. die Durchgangsharmonien: ,

und das Allegro der Don Juan-Ouverture steigert diese sogar chromatisch:

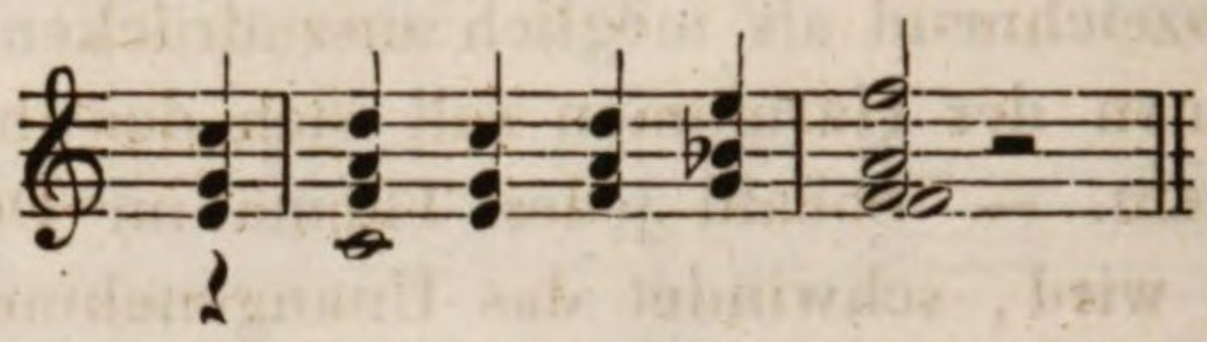
 .

Der Accord: ist ein Durchgangsaccord.

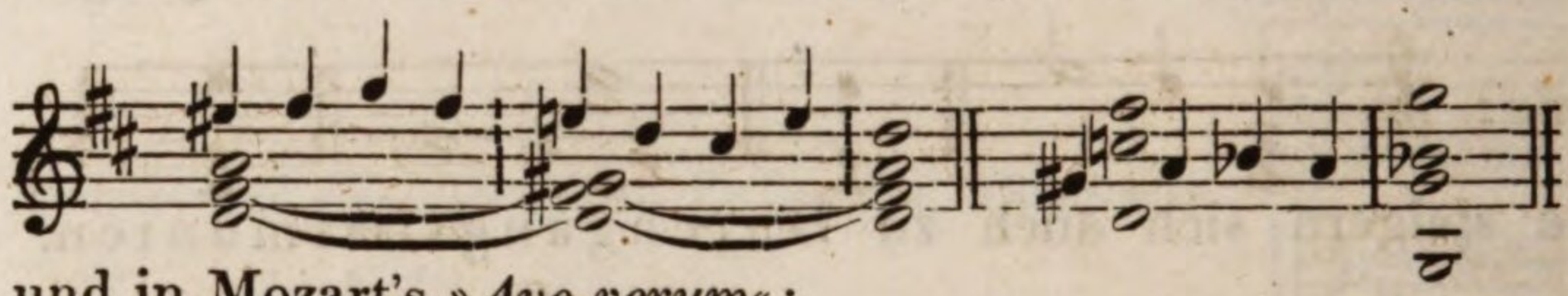
Finden sich solche dissonirende Töne auf guter oder besserer Taktzeit, so heissen sie Wechseltöne:



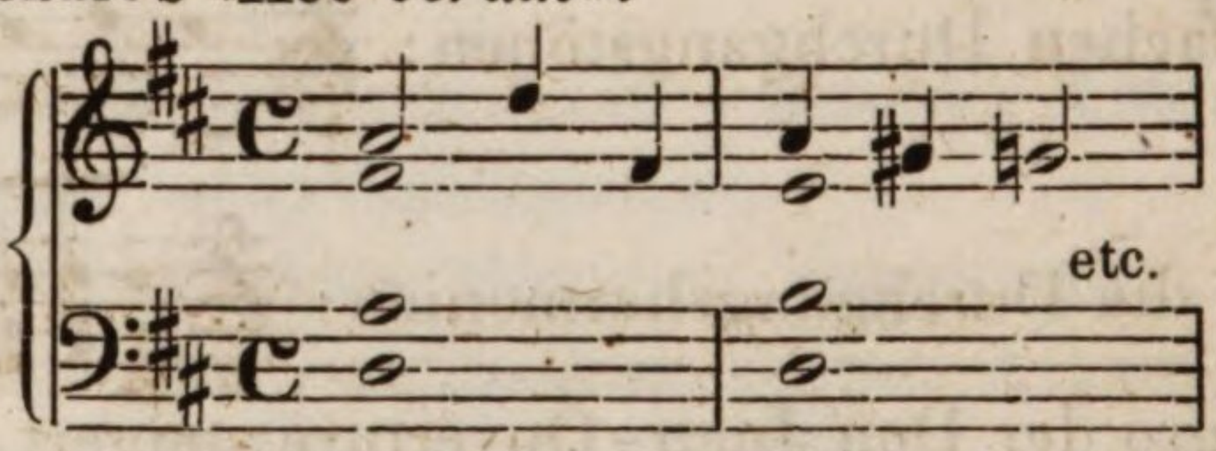
Sie haben eine gewisse Aehnlichkeit mit den Vorhalten; letztere treten aber stets mit grösserem Nachdruck und bedeutungsvoll auf. Auch die Wechseltöne wachsen manchmal zu vollen Harmonien heran, z. B.



Endlich können Vorhalte, sowohl von der Höhe zur Tiefe, als von der Tiefe zur Höhe, wie Anticipationen, Durchgänge u. s. w. nicht allein zu jedem Harmonie-, sondern auch zu jedem Disharmonietone, nicht blos diatonisch, sondern auch chromatisch erscheinen, z. B.

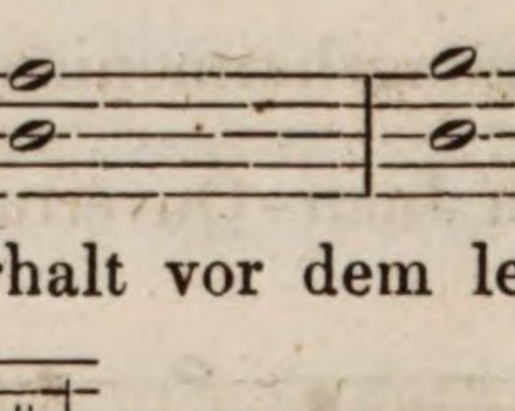


und in Mozart's »*Ave verum*«:



ist es gerade der Vorhalt vor dem leiterfremden Secundenaccorde:

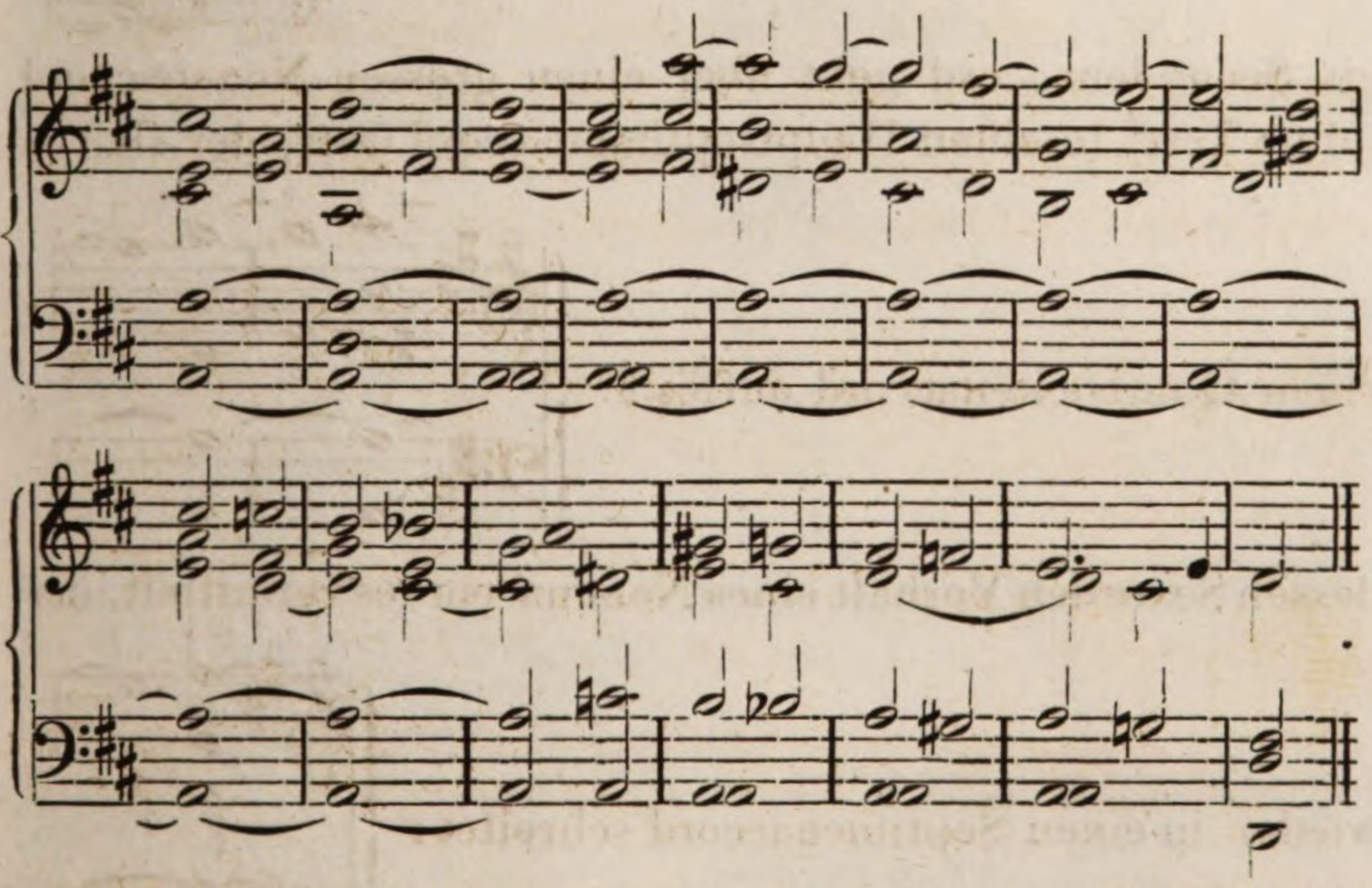
und die chromatische Wendung in den leitereigenen:



, durch welche sich ein

zauberischer Harmonienschmelz über das Ganze legt. Man wird unwillkürlich an den Farbenschmelz in den Gemälden eines Tizian oder Correggio erinnert.

Alle diese harmonischen Mittel gipfeln in dem sogenannten Orgelpunkte. Auf dem Ton einer ruhenden Stimme — naturgemäss der tiefsten, von ihr aber auch auf Mittel- und Oberstimme übertragen —, und zwar meistens auf der Tonica oder der Dominante, entwickeln sich nämlich Harmonien und Disharmonien in reichster Folge und lassen gewöhnlich kurz vor dem Schlusse eines grösseren Tonstückes noch einmal den vollen Reichthum musikalischer Mittel an dem Ohre des Hörenden vorüberziehen. So schliesst der letzte Act des »Don Juan« in seiner ursprünglichen Gestalt mit folgendem Orgelpunkt:



Eine kurze Analyse der hier im schönsten Flusse aufeinanderfolgenden Harmonien und Disharmonien möge einen Rückblick auf das Interessanteste des vorher Erwähnten gewähren.

Dem Durdreiklang der Dominante:

folgt ein Quartsextenaccord der Tonica: ;

nun erscheint die Quarte als Vorhalt der Terz: ;

es folgt der mollverwandte Sextenaccord: ;

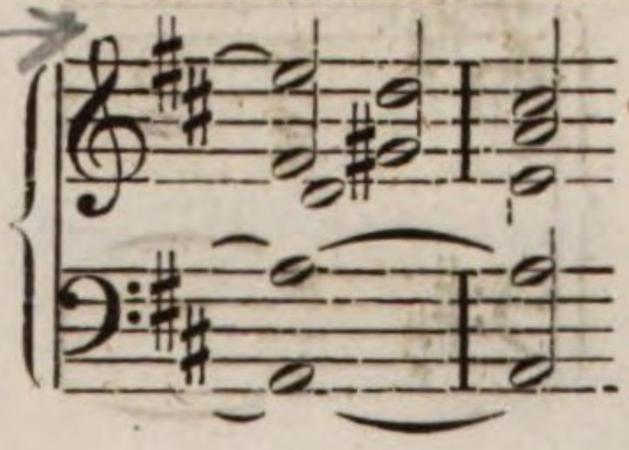
ein Secundenaccord geht über einen grossen Nonenaccord (ohne Terz) in einen Hauptseptimenaccord über, der sich in

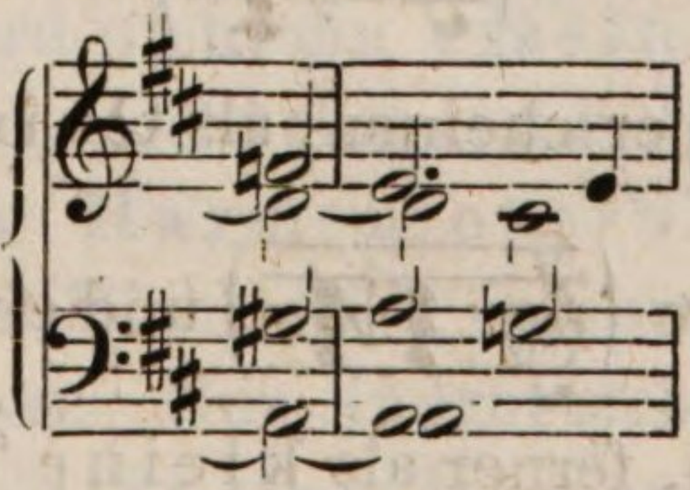
einen Quartsextenaccord auflös't: ,

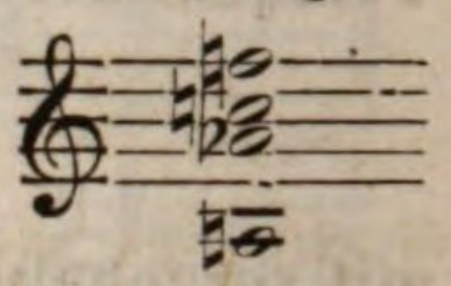
dessen Sexte den Vorhalt eines Nonenaccordes vermittelt, der

wieder in einen Septimenaccord schreitet: .

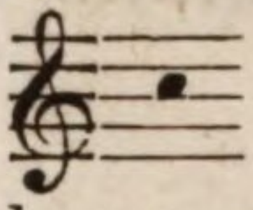
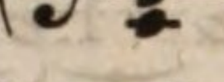
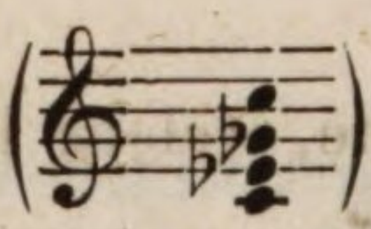
Die Quinte desselben bereitet einen Vorhalt des Quartsextaccordes vor, statt dessen jedoch der Dominantenaccord der Dominante in den Dreiklang derselben sich wendet:

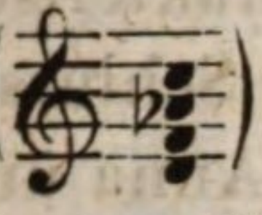
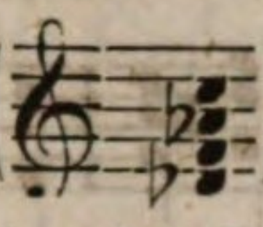
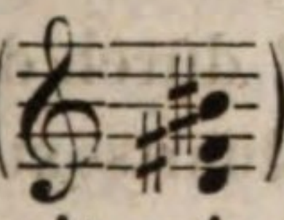
 . Dieser geht chromatisch in einen

Terzquartaccord: , welchem ein Nonenaccord mit vorgehaltener Quarte folgt: , der durch den kleinen Nonenaccord in einen Quintsextenaccord übergeht: . Diesem folgt ein verminderter Septimenaccord in versetzter Lage: ; hierauf wieder die Dominanten-Dominante und nun chromatisch der kleine Nonenaccord mit seiner Auflösung in einen Quartsextenaccord: , letzterer gelangt dann chromatisch zu einer vorgehaltenen Quarte, welche in den Hauptdominantenaccord übergeht:  . Dieser lös't sich endlich in den Tonicadreiklang auf: .

Disharmonien, welche in ihrer Terz mit der Harmonie des ruhenden Tones in Widerspruch treten würden, sind dabei ausgeschlossen. Wenn also in einem ähnlichen Orgelpunkte Disharmonien wie: oder:  aufträten, so wären sie logisch nicht zu rechtfertigen.

Bei dem fast unerschöpflichen Reichthum harmonischer Mittel darf es nicht Wunder nehmen, dass viele Componisten hier die Hauptquelle der Erfindung suchen. Es ist damit jedoch fast ebenso, wie mit der Farbengebung in der Malerei. Diese kann eine bestechende Wirkung ausüben, sie wird indessen dem Auge des Kenners die Fehler in der Zeichnung nicht verhüllen. Die Zeichnung des Componisten ist aber die Melodie, jedoch in dem Sinne des Wortes, dass sie auch in rhythmischer Gliederung erscheint. Und was der Melodie noch an Klarheit und Vollständigkeit fehlt, das soll ihr durch die Harmonie gegeben werden.

Jeder Melodieton kann aber als Bestandtheil einer grossen Anzahl von Harmonien gedacht werden. Der Ton *c*:  kann z. B., wenn wir uns nur auf die Hauptlagen der genannten Drei-, Vier- und Fünfklänge beschränken, als Octave des Dur- , Moll- ,  verminderten  und übermässigen Dreiklanges erscheinen, als Quinte beider Unterdominantendreiklänge und eines verminderten Dreiklanges , ferner als kleine Terz des Molldreiklanges auf der sechsten Stufe der Dur-, und als grosse Terz des Durdreiklanges auf der sechsten Stufe.

der Molltonart; als kleine Septime ( ) im Hauptseptimenaccorde der Dominante und im Nebenseptimenaccorde auf der zweiten Stufe der Dur- ( ) und der Molltonart (); als verminderte Septime ( ) im verminderten Septimenaccorde, als grosse Septime () im Nebenseptimenaccorde auf der sechsten Stufe der Molltonart der Unterdominante, als kleine und als grosse None ( ) in den beiden Nonenaccorden und endlich enharmonisch als übermässige Sexte () im übermässigen Sextenaccorde. Die Möglichkeit seines Erscheinens als Vorhalts-. Wechsel- und Durchgangston ist hierbei noch ausser Acht gelassen. Wenn nun bei der Harmonisirung einer Melodie für den Ton *c* von einem dieser Fälle Gebrauch gemacht werden soll, so hat man hierbei auf die Aufrechterhaltung der melodischen Einheit zu sehen. Der natürliche Tonfluss der Melodie darf in keiner Weise gestört werden. Mit dem Gesetz der Zusammengehörigkeit der Töne, wie wir es bei der Melodiebildung kennen gelernt haben, wird also das Gesetz der Zusammengehörigkeit der Harmonien auszugleichen sein, und so wird nicht ein einzelner Ton, sondern eine ganze Tonfolge, nicht eine einzelne Harmonie, sondern eine ganze Harmonieverbindung für die Entscheidung bei der Wahl einer entsprechenden Harmonie den Ausschlag geben. Nur, indem sich die einzelne Harmonie in die Totalität einer Harmonieverbindung als ein untergeordnetes Glied in der Kette willig fügt, ist ein Harmoniefluss vorhanden.

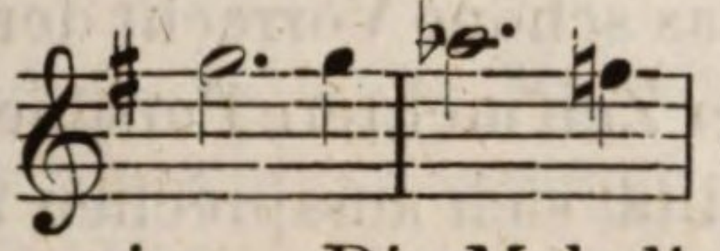
An dem Beispiele aus Haydn's »Schöpfung« (S. 106) habe ich bereits gezeigt, wie auf solche Weise die Anwen-

dung der einfachsten Mittel oft von der mächtigsten Wirkung sein kann. Der charakteristischen Musik sind aber auch Ausnahmen von der Regel zu gestatten. Wie Mozart z. B. von dem Gewöhnlichen abgewichen ist, um fast blos mit harmonischen Mitteln charakteristisch grosse Wirkungen zu erreichen, zeigt u. a. der Schluss des letzten Satzes in dem Duett zwischen Donna Anna und Ottavio: »Vernehmt den Schwur, ihr Götter« aus »Don Juan.« Hier erweitert er die gewöhnliche Cadenz:

dadurch, dass er statt des Dreiklangs der Unterdominante den derselben eigenthümlichen verminderten Septimenaccord bringt, diesen frappant auflös't, und durch den übermässigen Sextenaccord erst wieder den Quartsextenaccord der Tonart erreicht:

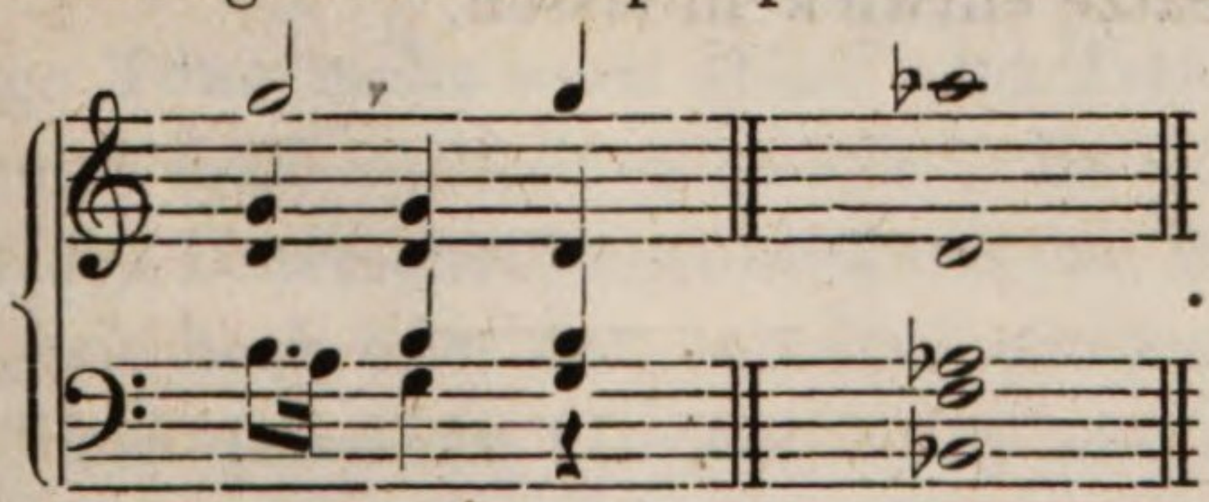
Hierdurch erhält der Ausdruck des Leidens einen hochpathetischen Schwung. Rhythmus und Melodie thun bei der Wirkung dieser Stelle natürlich auch das Ihrige.

Ferner erwartet der Hörer im Finale des ersten Actes bei dem Zusammenspiel aller drei Orchester, als das erste mit seinem Menuett bis zu der Stelle gekommen ist:

die Cadenz: . Diese bleibt Mozart aber schuldig, indem er ächt dramatisch mit dem Hülferuf der Zerline:  den melodischen Faden des Stückes zerreisst. Die Melodietöne der Zerline liessen nun ganz gut eine einheitliche Harmonisirung zu, wie z. B. die sich aus der vorigen in natürlichster Weise ergebende mit dem kleinen Nonenaccorde:

oder mit dem verminderten Septimenaccorde:

es wäre. Dies genügt aber Mozart noch nicht. Er wählt einen ganz fernliegenden Hauptseptimenaccord:



Hier erscheint die Harmonie keineswegs als ein Resultat von Mehrstimmigkeit, aus dem Innern eines Organismus

hervorgehend, wie wir sie später kennen lernen werden, sondern als etwas äusserlich Hinzutretendes und dennoch für die Wirkung Unentbehrliches.

Den Maassstab für die rechte Verwendung der harmonischen Mittel erhält also unser Urtheil erst von der speziellen Anlage eines Tonstückes und von der Intention des Componisten. Ist nach derselben eine harmonische Behandlung nothwendig, und wird durch diese die Wirkung erhöht, so werden wir uns günstig, ist sie nicht nothwendig und wird durch sie die Wirkung beeinträchtigt, so werden wir uns ungünstig darüber aussprechen.

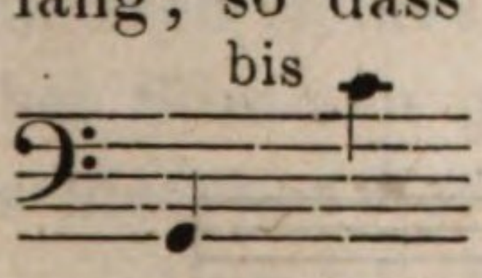
Es ist nun das schöne Vorrecht der Musik vor der Dichtkunst, zu gleicher Zeit mehrere Personen nach ihrer verschiedenen Individualität sich aussprechen zu lassen, so dass dadurch nicht allein keine Verwirrung, sondern sogar eine erhöhte Wirkung entsteht. Zu einer Melodie tritt so zu gleicher Zeit eine zweite, dritte u. s. w. Und indem dies geschieht, geht die Harmonie zur Mehrstimmigkeit über, wie umgekehrt aus dem inneren Organismus der Mehrstimmigkeit eine Harmonie erhöhter Art entsteht. Auch diese werden wir nicht sogleich in ihrer ganzen Ausdehnung und Vollendung kennen lernen. Es ist wieder nothwendig, auf die ersten Anfänge derselben zurückzugehen. Und so werde ich, nachdem ich Sie heute in die harmonische Werkstätte des Componisten geführt und Sie fast nur mit dem vorhandenen harmonischen Material und seiner Benennung bekannt gemacht habe, mich nächstens wieder zum frischen musikalischen Leben zurückwenden und das einstimmige Lied sich über das zweistimmige zum selbstständigen zweistimmigen Satze entwickeln lassen.

Fünfter Vortrag.

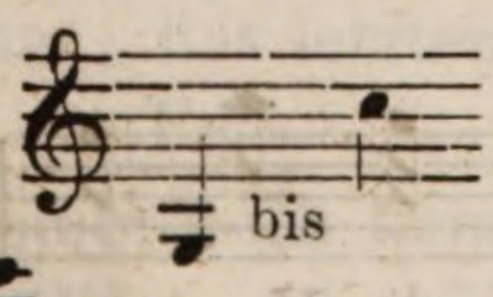
Der zweistimmige Satz.

Von der Einstimmigkeit der Melodie, wie sie in den ersten Vorträgen zur Sprache gekommen ist, gehe ich nun zur Mehrstimmigkeit über, und um auch hier dem Einfachsten den Vorzug zu geben, beginne ich mit der Zweistimmigkeit.

Bekanntlich unterscheiden sich die Menschenstimmen ihrer Tonlage nach in Sopran-, Alt-, Tenor- und Basstimmen (mit den Uebergängen des Mezzosoprans und des Baritons). Der Sopran ist die höchste, der Bass die tiefste Stimme, und Alt und Tenor sind in dieser Beziehung Mittelstimmen. Jede derselben hat ungefähr $1^1/_2$ Octaven Umfang, so dass z. B. Bass und Alt über die Tonreihe von

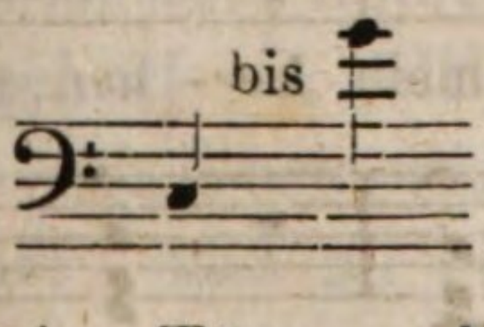


und

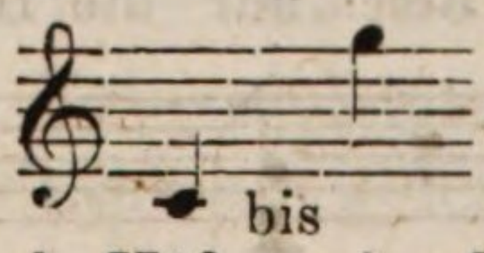


, Tenor und Sopran über

die von



und



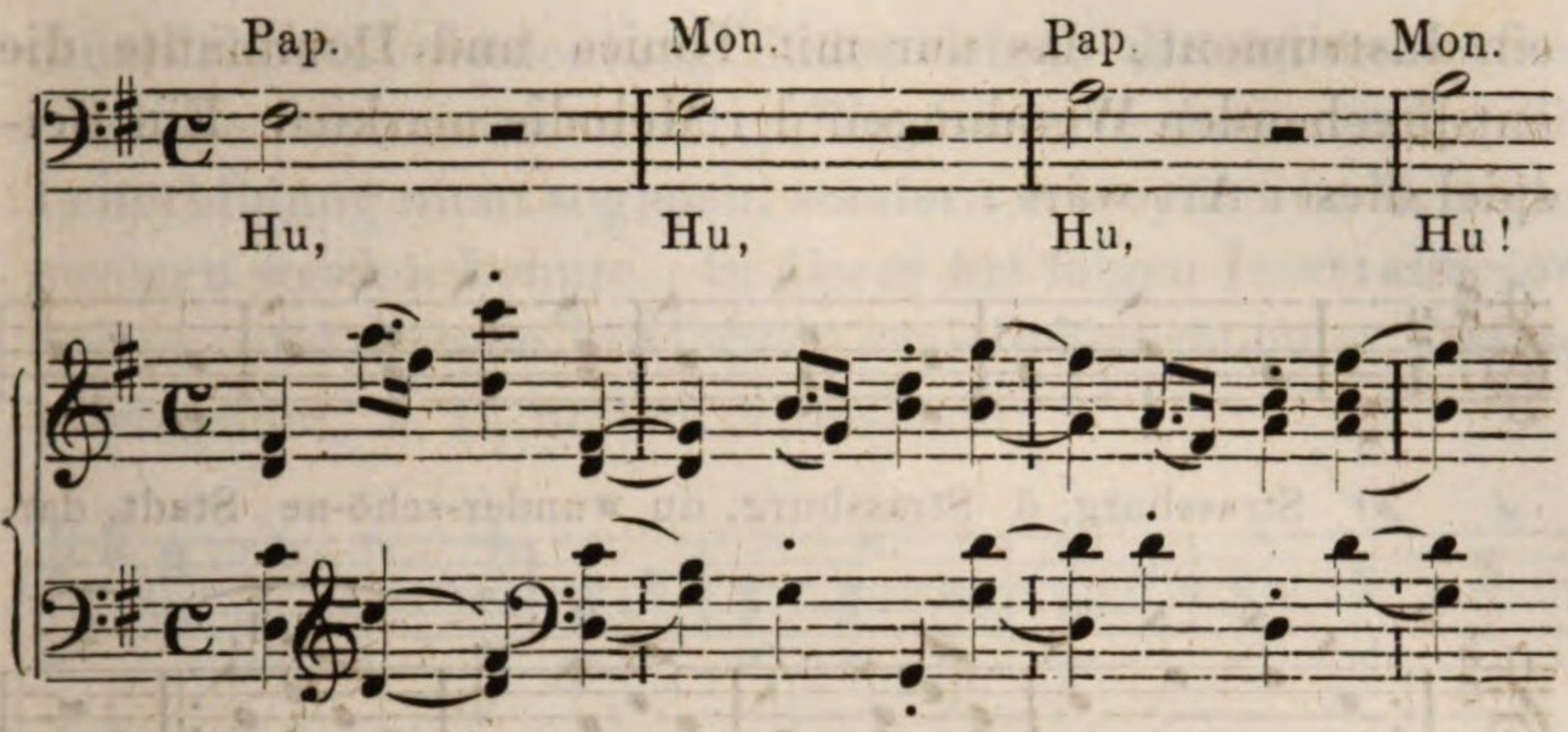
zu gebieten hätten. Einige Töne mehr nach Höhe oder Tiefe pflegen indessen immer noch vorhanden zu sein. Es kommt aber in Bezug auf das Unterscheidungsmerkmal der Stimmen nicht darauf an, wie hoch oder tief, sondern wie voll und markig die Töne derselben klingen. Ein und derselbe Ton klingt, von einer Sopran- oder Tenorstimme gesungen, ganz anders, als von einer Alt- oder Bassstimme. Man nennt

diese Eigenthümlichkeit des Klanges vorzugsweise Tonfarbe (*timbre*). In ähnlicher Weise unterscheiden sich auch die Instrumente von einander. Bei ihrer Einführung in das Orchester hat man besonders darauf geachtet, den Menschenstimmen analog sie zu gruppiren. So entspricht dem Sopran bei den Streichinstrumenten die erste Violine, bei den Holzblaseinstrumenten die erste Oboe, Flöte oder Clarinette, dem Alt die zweite Violine, die zweite Oboe u. s. w., dem Tenor die Bratsche und das Violoncell in seiner höheren Tonlage oder das erste Fagott, und von den Blechblaseinstrumenten das erste Horn oder die Tenorposaune, dem Bass das Violoncell in seiner tieferen Tonlage mit dem Contrabass, das zweite Fagott, das zweite Horn oder die Bassposaune. Der Umfang der Instrumente ist jedoch ein grösserer, als der der menschlichen Stimme, und die eben gezogene Parallele findet oft Erweiterungen und Beschränkungen. Deshalb wird es das Angemessenste sein, die Natur der Mehrstimmigkeit wieder hauptsächlich an der menschlichen Stimme, also an der Vocalmusik, nachzuweisen.

Betheiligen sich verschiedene Stimmen bei dem Vortrage eines Stückes, so kann dies nacheinander und miteinander geschehen. Nacheinander, also abwechselnd (alternirend), treten die Stimmen z. B. in dem Duett aus »Don Juan« auf:

Andantino.

Hier singt anfangs eine jede von beiden Stimmen einen Satz für sich allein. Dies kann sich immer mehr von Absatz bis zu Einschnitt abkürzen, ja endlich sogar Ton um Ton geschehen. Z. B. in dem komischen:

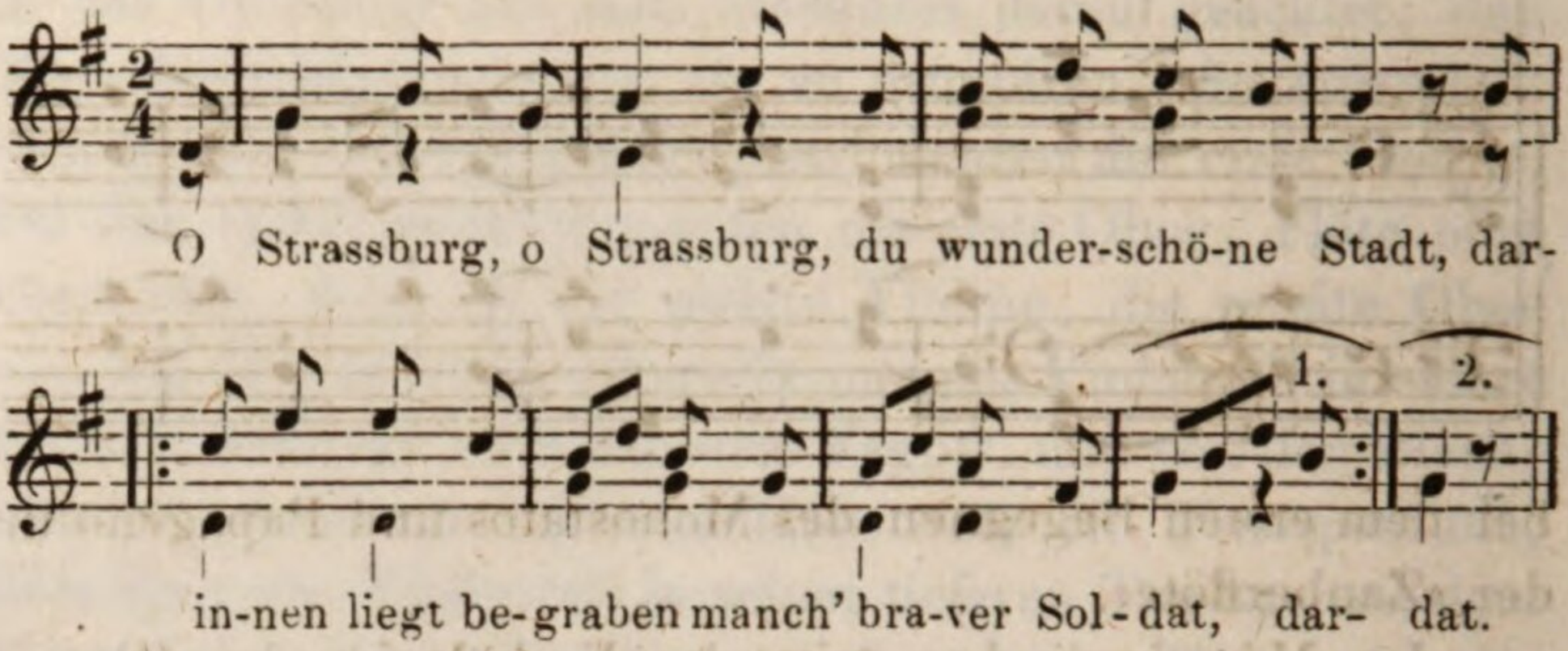


bei dem ersten Begegnen des Monostatos und Papageno in der »Zauberflöte«.

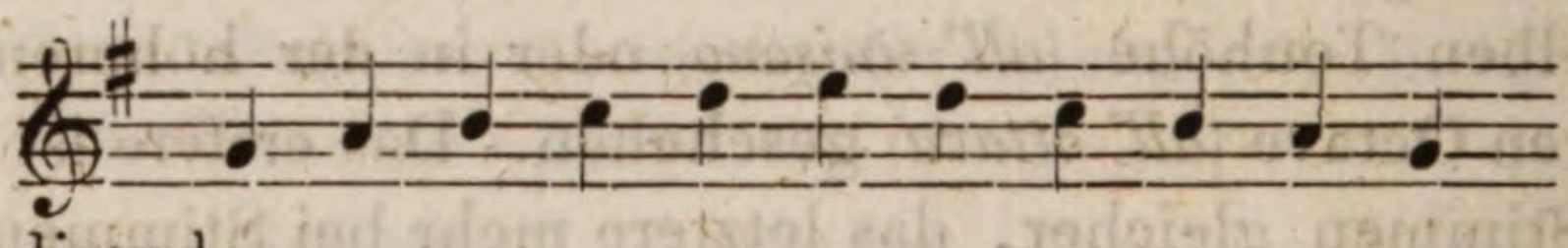
Im Miteinander tritt das Verhältniss der Ober-, Mittel- und Unterstimmen am bemerkbarsten auf. Der Alt ist die natürliche Unterstimme des Soprans, der Bass die des Tenors. Treten beide Stimmgattungen einzeln zu einander, so entsteht der mehrstimmige Frauen- oder Männergesang; treten sie vereint zusammen, so entsteht der gemischte Gesang. Weicht in einem oder dem andern Fall der Componist von der natürlichen Gruppirung der Stimmen ab, so muss dies durch seine Intention genügend motivirt sein. Singen alle Stimmen eine Melodie, so kann dies auf derselben Tonhöhe (*all' unisono*) oder in der höheren und tieferen Octave (*all' ottava*) geschehen. Das erstere ist mehr bei Stimmen gleicher, das letztere mehr bei Stimmen verschiedener Gattung der Fall.

Dies ist aber immer noch keine Mehrstimmigkeit. Hierzu gehört ein völliges Abweichen der Stimmen, doch natürlich mit harmonischer Uebereinstimmung. Das Einfachste ist, dass zu einer Stimme, welche eine Melodie singt, eine zweite rhythmisch begleitend hinzutritt, indem sie, der rhythmischen Uebereinstimmung, d. h. dem Ebenmaass der Gliederung gemäss, die Satz- und Taktbetonungen verstärkt. Eine so untergeordnete Art von »Begleitung« würde jedoch der menschlichen Stimme nur ausnahmsweise, vielleicht zur Erzielung einer komischen Wirkung, zugemuthet werden können. Wir denken uns deshalb

ein Instrument, das nur mit Tonica und Dominante die entsprechenden Wendungen der Melodie markirt. Ein Beispiel dieser Art wäre:



Uebernimmt die menschliche Stimme ihrer Natur gemäss die Begleitung, so stimmt sie auch zu den Worten, also Ton für Ton, mit ein, und schon der Natursänger begnügt sich hierbei nicht mit Tonica und Dominante. Selbst die naheliegenden Versuche, alle Dreiklangsintervalle anzuwenden, überspringt er meistens, weil Dreiklangsmelodien, wie wir gesehen haben, die selteneren sind. Er folgt am liebsten gleich dem Wechselspiel der Tonwellen und begleitet z. B. die leitermässige Tonreihe:



secundirend:

indem er also zu Grundton Terz und Quinte der Melodie:

Töne des Tonicastammes, zu Secunde

Quarte und Sexte: Töne des Dominantenstammes wählt. Die Unterdominante in ihrer eigen-

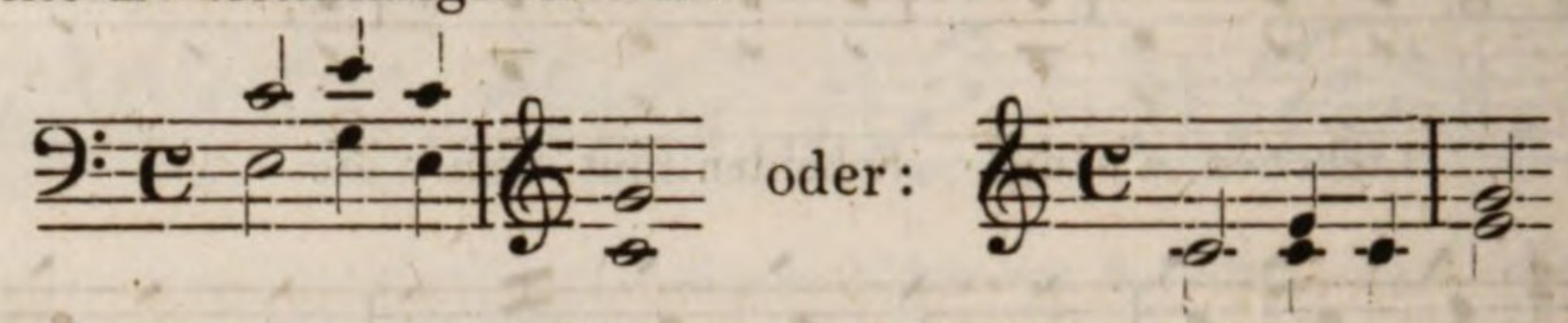
thümlichen Tonbedeutung findet sich in diesem ersten Secundiren also noch nicht. Ein Beweis, dass sie für die Leiterbildung nicht sogleich, sondern erst später in Betracht gezogen werden konnte. In dieser Art folgen Intervalle von Sexten und Terzen mit öfters dazwischentretender Quinte aufeinander, z. B. in dem Volksliede:

Die gewöhnlichen Hörner und Trompeten sind auf diese Naturtöne beschränkt, und darum nennt man einen solchen zweistimmigen Satz vorzugsweise Hornsatz. Für den Ausdruck des Idyllischen ist er so bezeichnend, dass kein anderer mehrstimmiger Satz ihn zu ersetzen vermag. So findet er sich z. B. in dem Jagdchore von Haydn's »Jahreszeiten«:

Zu Anfang erklingen hier beide Hörner auf einem und demselben Tone, der Quinte. Dies geschieht meistens, wenn eine Melodie im Auftakte mit einer Quinte anhebt. Der Grund davon ist, dass die Quinte den Theilungston der Leiter bildet, aus dem, wie auch aus dem Grundton, die Stimmen oft in Gemeinschaft um so einheitlicher und sicherer hervorgehen. Solch *unisono* oder *all' ottava* dehnt

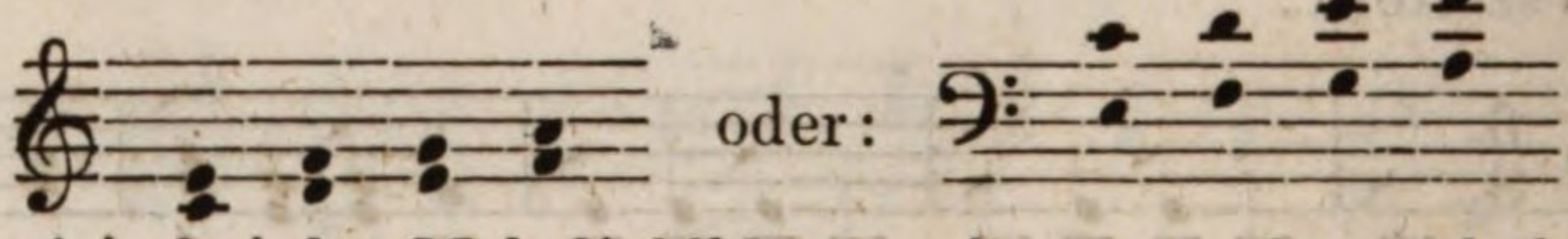
sich zuweilen auf ganze Stellen einer Melodie aus, wenn diese entweder besonders kräftig vorgetragen werden sollen, oder die zweite Stimme so tief zu liegen käme, dass sie ihre Wirkung verlöre. Deshalb erscheint z. B. im Einklang der Anfang des Kriegsliedes:

Eine Zweistimmigkeit wie:



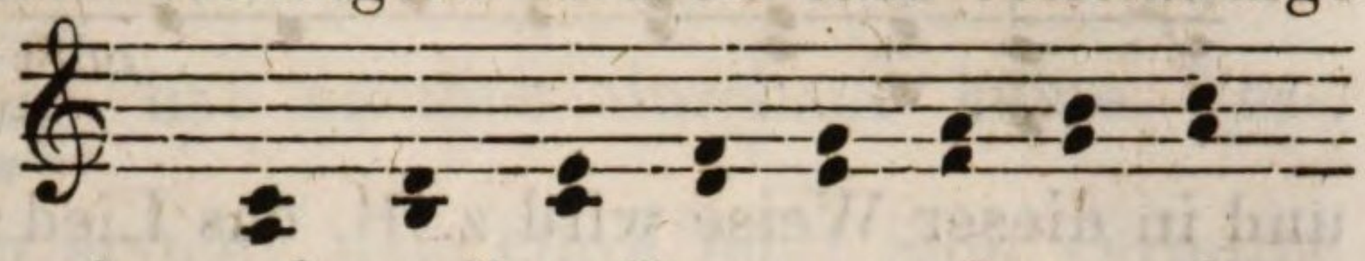
würde die mächtige Wirkung des Einklangs nicht erreichen. Es zeigt sich also, dass in gewissen Fällen die Melodie nicht mehrstimmig werden darf. Etwas Anderes ist es aber, wenn sich Einklang oder Octaven in einem mehrstimmigen Satze ohne einen ähnlichen Grund finden; sie sind dann, da eben eine Stimme sich von der andern unterscheiden soll, aus Nachlässigkeit oder Laune entstanden und nicht zu billigen.

Mit der Melodie stets parallel laufende Terzen und Sexten sind ebenfalls ein Verstärkungsmittel, doch überschreitet der Natursänger, wenn er sie wählt, in der Regel nicht die Sexte der Leiter. Er wendet sie also nur in kurzen Leitergängen an:



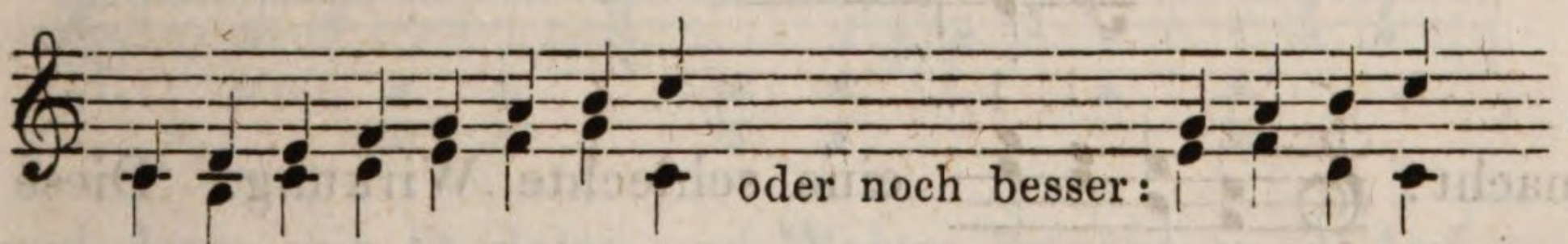
Wie ich bei der Melodiebildung schon angedeutet habe, ist es die Septime, welche ihm in Bezug auf solche Begleitung der ganzen Leiter Schwierigkeiten machen muss. Soll sich nun eine Terzen- oder Sextenparallele doch über diese in ihrer ganzen Ausdehnung erstrecken, so wird damit die einfachste Art der Zweistimmigkeit bereits verlassen. Wir betreten dann schon das Gebiet der Kunst. Abgesehen aber von dem Schritte der Sexte zur Septime: ,

sind es auch Anfang und Ende der Leiter, welche besondere Aufmerksamkeit verlangen. Durch eine vollständige Terzenparallele:



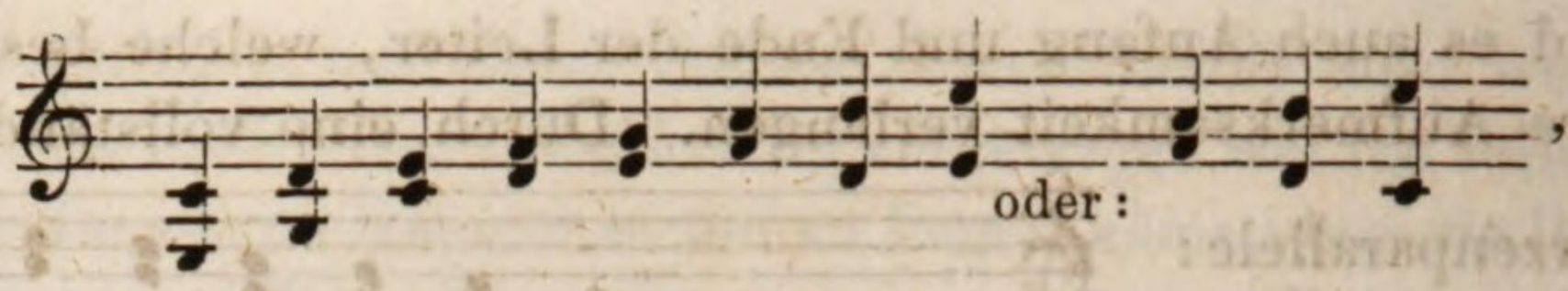
ist nämlich das bereits aufgestellte Gesetz verletzt, dass Anfang und Ende in der Tonica stehen sollen. In dem letzten Beispiele wäre also nicht die Dur-, sondern die Mollleiter zweistimmig behandelt. Die Kunst fügt nun zu diesem Gesetze noch die Beschränkung hinzu, dass die tiefere Stimme, da sie die obere tragen und stützen soll, zu Ende des Tonstücks den diesem Zwecke am meisten entsprechenden Grundton der Tonart zu wählen habe. Da nun eine Sextenparallele:

zwar zu Anfang und zu Ende in der Tonart, die tiefere Stimme aber zuletzt nicht im Grundton steht, so sehen wir, dass die Leitern in dieser Zweistimmigkeit entweder nur vorübergehend, oder aber nur mit Aenderungen angewendet werden können. Die Terzenparallele erfährt deshalb zu Anfang und zu Ende eine Aenderung:

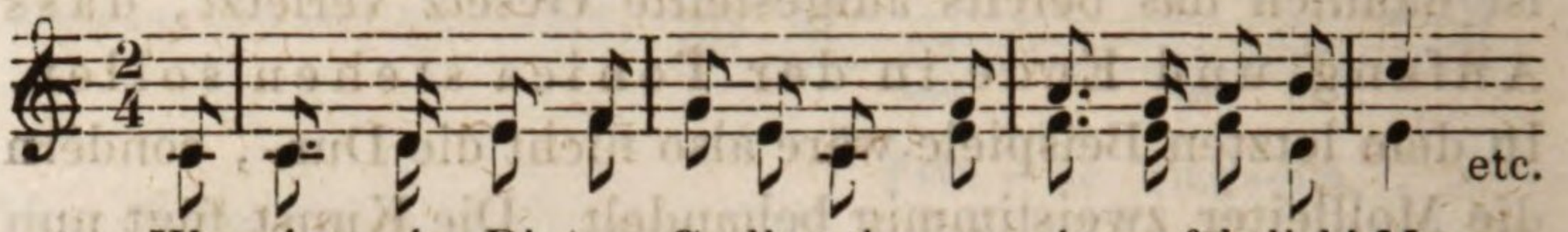


die Sextenparallele nur zu Ende:

Und da ein jedes Gesetz die Natur der Sache nicht allein nicht aufheben, sondern ihr sogar zu freiester Entwicklung ihres Rechtes innerhalb ihrer Grenzen verhelfen soll, so ist selbst dem Natursänger jetzt durch die Kunst eine Brücke zur Uebersteigung der Schwierigkeit bei Begleitung der Sexte und Septime geschlagen. Er begleitet hiernach die Leiter:



und in dieser Weise wird z. B. das Lied:



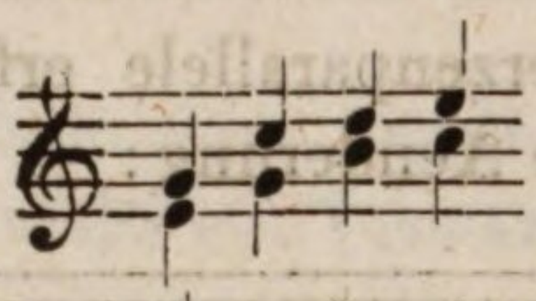
War einst ein Rie-se Go-li-ath, gar ein gefährlich' Mann,

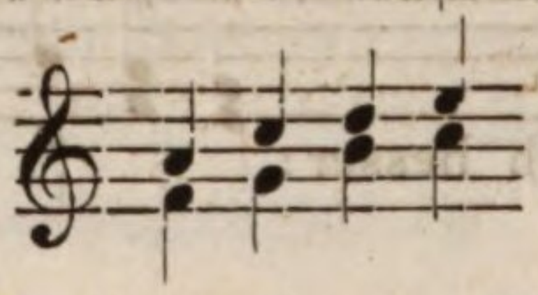
zweistimmig gesungen.

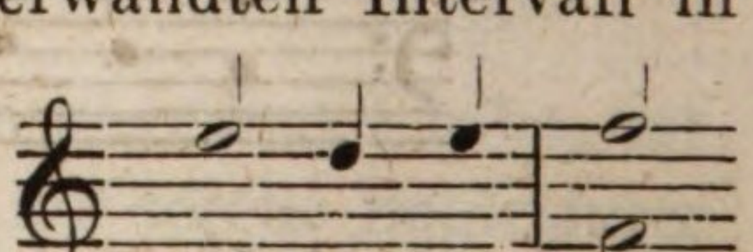
Eine ähnliche Folge von parallelen Quarten würde bei dem zweideutigen Charakter derselben sich bis zum Un-

angenehmen steigern: ,

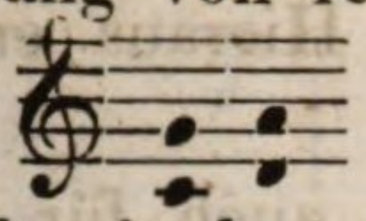
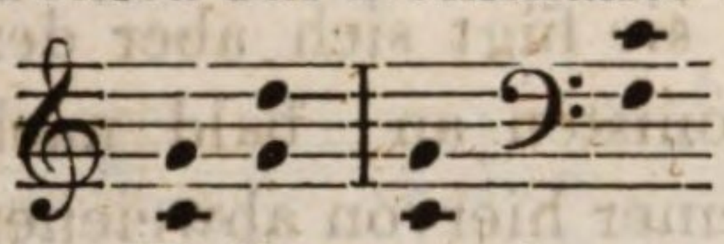
und deshalb ist eine solche im zweistimmigen Satze zu vermeiden. Die Quarte macht auch stets den Eindruck einer Ungehörigkeit, wenn sie ausserhalb des nächsten Verwandtschaftsverhältnisses ihrer Nachbartöne erscheint.

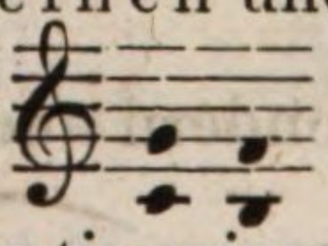
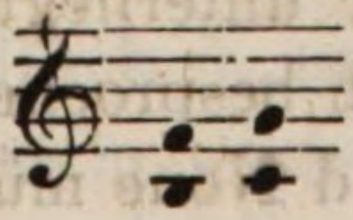
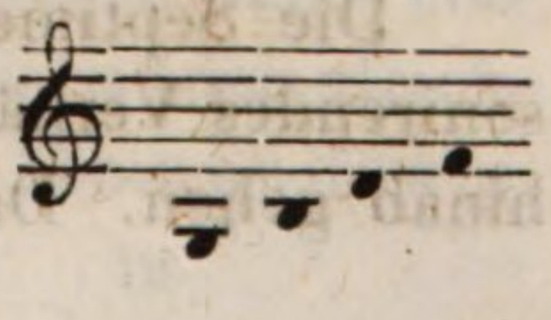
Während z. B.  ganz erträglich klingt,

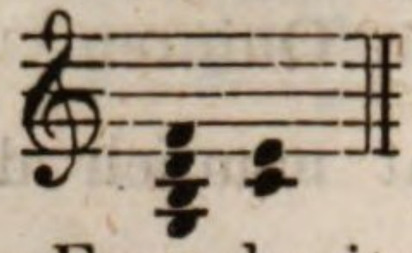
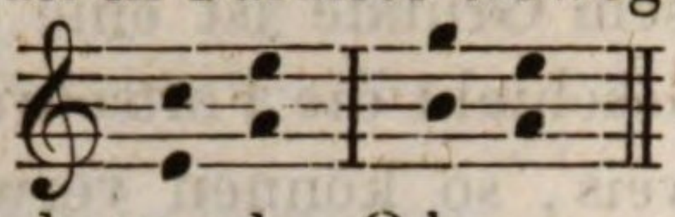
macht:  eine schlechte Wirkung. Diese Ungehörigkeit tritt auch bei Stimmen hervor, die in gleicher Richtung aus einem nicht nächstverwandten Intervall in

eine Octave schreiten. So macht: 

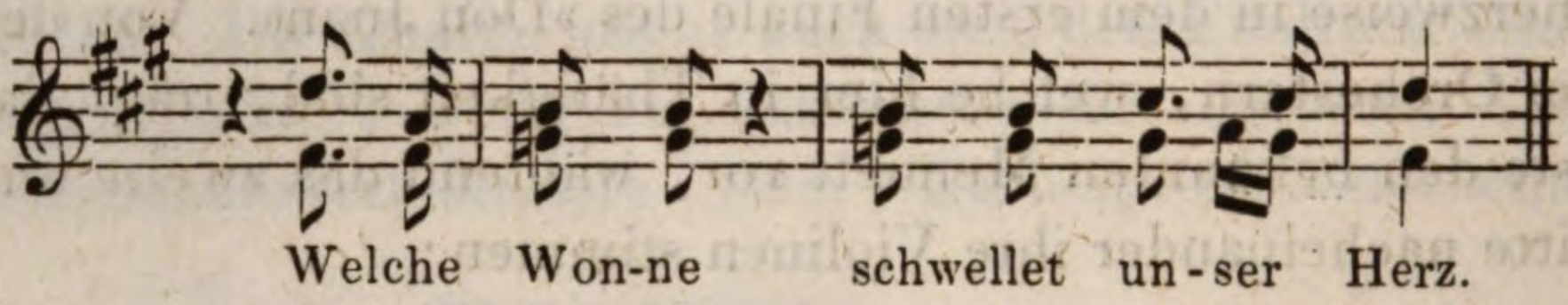
eine gute, aber: eine dem gebildeten Ohre unangenehme Wirkung. Eine solche, sogenannte »Ohrenoctave« darf sich deshalb in einem guten zweistimmigen Satze ebenfalls nicht finden.

Noch unangenehmer wirkt die stufenweis parallele Fortschreitung von reinen Quinten. Die folgende zweite Quinte in:  hat nämlich durchaus keine Verwandtschaft mit der ersten; dem Ohre fehlt jede Vermittlung zwischen beiden gegensätzlich verschiedenen Intervallen, und so wird es von dem einen nach dem andern gleichsam hingezerrt. Aus diesem Grunde ist eine solche Quintenparallele unstatthaft. Geschieht die Fortschreitung nicht stufen-, sondern sprungweis, so können verwandtschaftliche Beziehungen eintreten, welche die Wirkung mildern. Am mildesten erscheinen deshalb solche Quinten, welche von der Tonica zur Dominante oder Unterdominante springen, z. B.  . In diesen Quinten sind die Saiten der Violine gestimmt. Mozart schreibt sie scherzweise in dem ersten Finale des »Don Juan«. Von den drei Orchestern, welche hier in Thätigkeit sind, trägt das erste den bekannten Menuett vor, während das zweite und dritte nacheinander ihre Violinen stimmen:

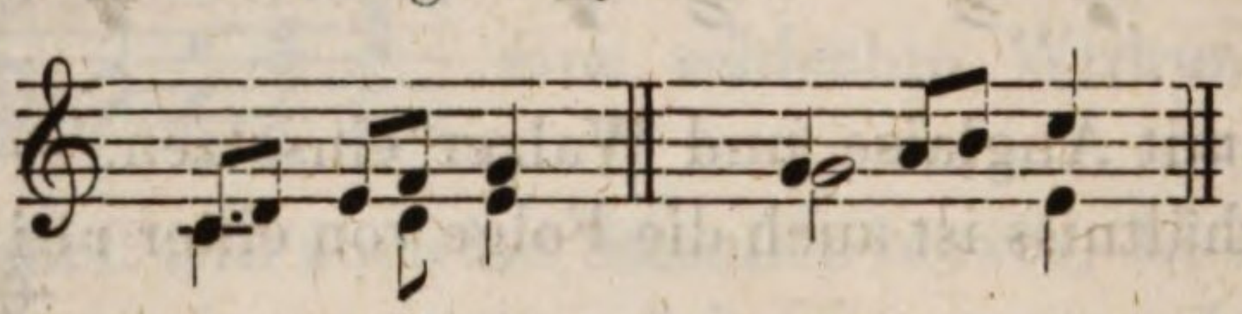
und dann mit Anglaise und Walzer einsetzen. — Auf ein solches Verhältniss ist auch die Folge von einer reinen und einer verminderten Quinte zurückzuführen:  , die deshalb in den Mittelstimmen des mehrstimmigen Satzes, wo sie am wenigsten auffällt, gestattet ist. In dem zweistimmigen Satze würden diese Quinten aber stark hervortreten und sind deshalb zu vermeiden. Geht die verminderte Quinte der reinen vorauf:  , so wird sogar die Natur der Septime im Dominantenstamm: 

beeinträchtigt, indem letztere bei ihrer Auflösung ja nicht steigt, sondern fällt:  . Hieraus ergiebt sich das Missliche dieser Fortschreitung auch für den ersten Fall. Durchaus zu verwerfen sind aber diejenigen Quinten, welche aus irgend einem andern, nicht nächstverwandten Intervall in Parallel-Bewegung sprungweis erreicht werden. Z. B.  . Sie sind unter dem Namen der »falschen oder Ohrenquinten« bekannt.

In dieser zweiten Art des zweistimmigen Satzes dient die zweite Stimme ebenfalls nur zur Ergänzung und Unterstützung der ersten, sie fügt sich aber derselben nach der Intention des Componisten an, bald nach der Folge der Naturtöne, bald in einer hiervon abweichenden Weise. So z. B. in Haydn's »Jahreszeiten« bei der Stelle:



Während der zweistimmige Naturgesang fast alle Dissonanzen vermeidet, kommt es hier nicht allein zu solchen im unmerklichen Vorübergehen, z. B.



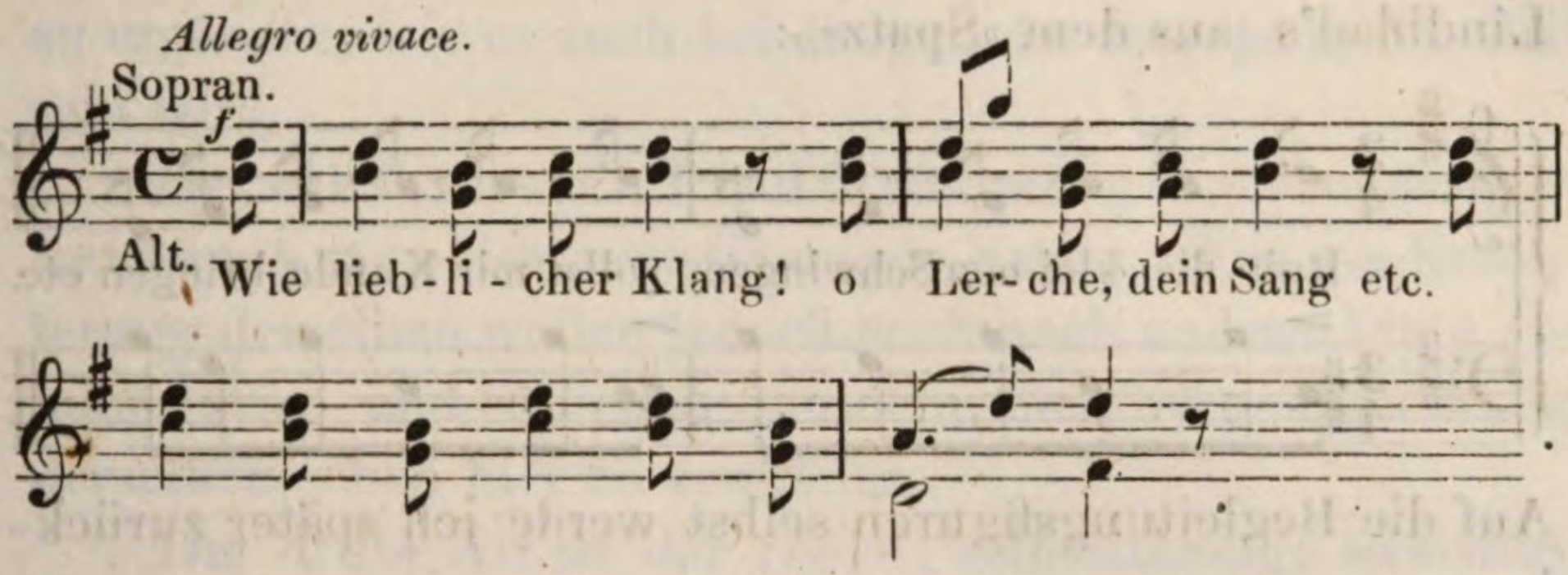
sondern auch im stärkeren Hervortreten:

und im letzten Fall unterliegt die Auflösung dem unter Harmonie ausführlich besprochenen Gesetz.

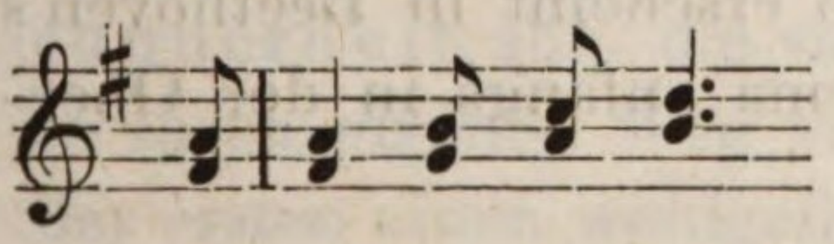
Die Septime und None müssen vor Allem in ein consonirendes Verhältniss und zwar der Regel nach eine Stufe hinab gehen. Dabei kann indessen die Stimme, in welcher

sie sich finden, eine melodische Wendung erhalten, wodurch diese Auflösung etwas verzögert wird. Z. B.

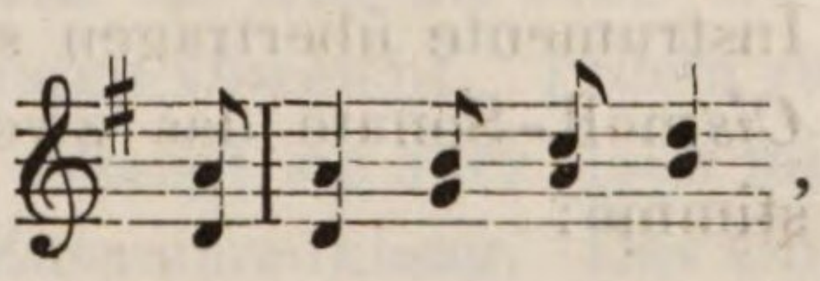
In dieser halb volks-, halb kunstmässigen Art von Zweistimmigkeit ist der Anfang von Mendelssohn's »Lerchengesang« geschrieben:



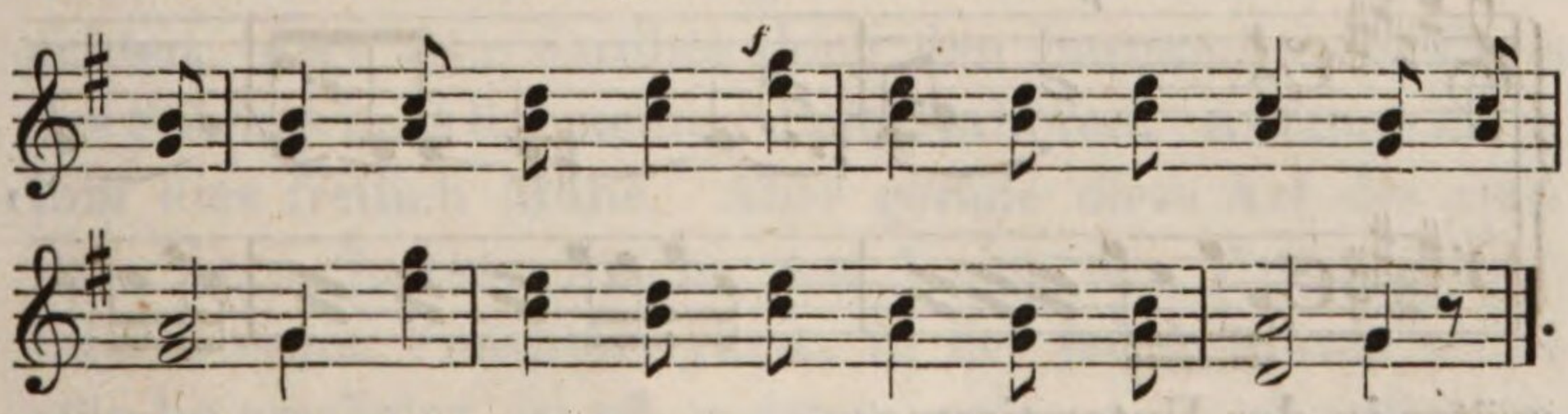
Der Volksgesang würde statt der Sexte die Octave gewählt haben. Ferner:



statt:



und nun die Einführung der Unterdominante:



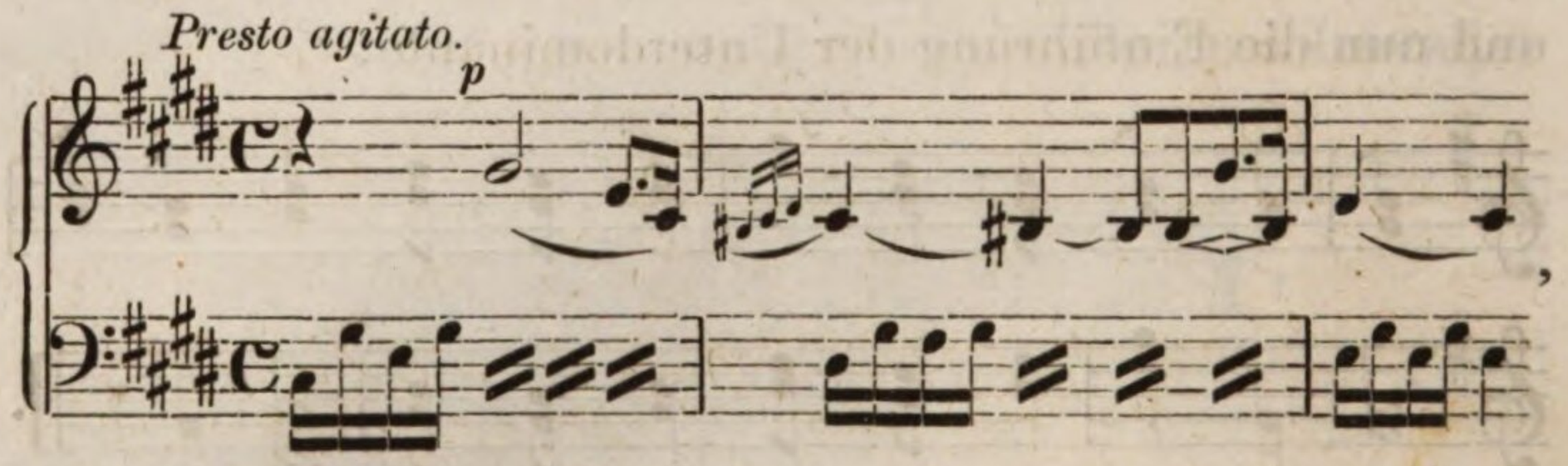
Der Satz streift also an das Volksmässige an, und Mendelssohn bedient sich seiner bei der Composition eines kunstvollen Canons, um durch das Anklingen an die Idylle dem Empfinden der Seele beim ersten Lerchengesange im Frühling charakteristischen Ausdruck zu geben.

Es schreitet also in diesem zweistimmigen Satze eine Stimme mit der andern stets zugleich und meist auch gleichmässig fort, und so bildet er den Keim der Homophonie,

von der ich im nächsten Vortrage sprechen werde. Vornehmlich haben wir bisher aber immer noch den Vocalsatz im Auge gehabt. Sobald ein Instrument die zweite Stimme übernimmt, so bringt es auch seine Eigenthümlichkeit zur Geltung und macht besonders von seinem meist grösseren Tonumfange Gebrauch. Dadurch wird es möglich, selber in der Zweistimmigkeit volle Harmonien durch Accordbrechungen, nachschlagende Töne oder dergl., anzudeuten. Eine einstimmige Melodie mit solcher Begleitung wäre z. B. Lindblad's (aus dem »Spatz«):

Auf die Begleitungsfiguren selbst werde ich später zurückkommen.

Die melodieführende Stimme kann nun ebenfalls einem Instrumente übertragen sein. So erscheint in Beethoven's *Cis* moll-Sonate das zweite Thema anfangs in der Oberstimme:



später in der Unterstimme:

Das Ohr hört in allen diesen Fällen hauptsächlich nur auf die Melodie. Die Begleitung erscheint als etwas Neben-

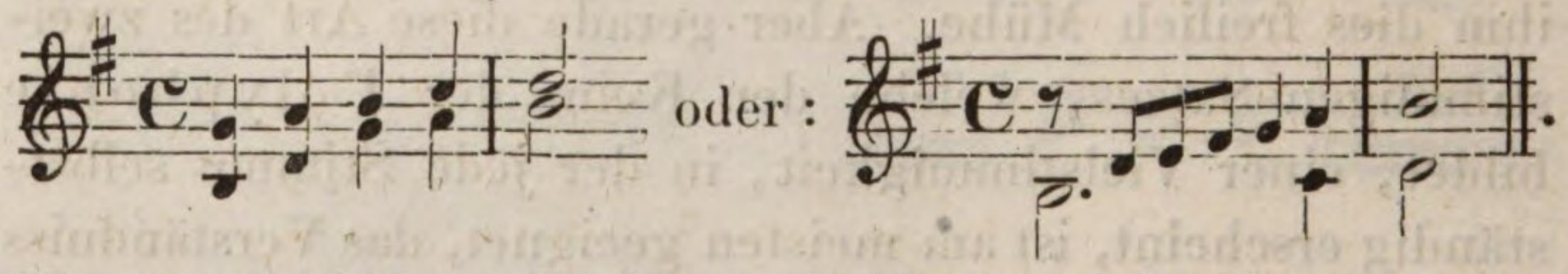
sächliches; gleichsam als ein Hintergrund, von dem sich die Melodie desto reizender abhebt. So erwünscht uns deshalb eine solche zweite Stimme ist, so verlangen wir doch von ihr, dass sie uns den Genuss an der ersten nicht störe. Ihre schönste Eigenschaft ist deshalb, zwar vorhanden zu sein, aber so unbemerkt als möglich zu bleiben. In Bezug auf ihre Composition ist auch minder von Erfindung als von Geschicklichkeit die Rede. In manchen der vorigen Beispiele ist übrigens eine Begleitung zu ergänzen, wie es auch bei einigen der folgenden der Fall sein wird.

Der einfachsten Liedform genügen meistens diese beiden Arten des zweistimmigen Satzes. Für die Erweiterung derselben wollen jedoch auch noch andere Arten gekannt sein, und so nehme ich denn die Gelegenheit wahr, derselben schon hier zu erwähnen.

Die dritte Art ist der freie, selbstständige zweistimmige Satz. Die zweite Stimme lehnt in diesem nicht an die erste an oder ergänzt sie, sondern sie tritt als eine Besonderheit auf, die von der ersten abweicht. Indem sie so ihren eigenen Weg verfolgt, erzeugt sie aber doch mit der ersten einen wohlgefälligen Zusammenklang. Das Ohr hat vornehmlich auf die Eigenthümlichkeit einer jeden zu achten, darf aber darüber doch den harmonischen Faden des Stückes im Allgemeinen nicht verlieren. Anfangs macht ihm dies freilich Mühe. Aber gerade diese Art des zweistimmigen Satzes, welche den Keim der Polyphonie bildet, einer Vielstimmigkeit, in der jede Stimme selbstständig erscheint, ist am meisten geeignet, das Verständniss solcher sogenannten »gelehrten Musik« anzubahnen. Um wirklichen Genuss daran zu finden, muss das Ohr sich erst an Musik dieser Art gewöhnen. Dabei darf nicht ausser Acht gelassen werden, dass der Componist alle Kunst aufzubieten hat, die Verschlingung der Fäden zueinandertretender Stimmen möglichst klar und übersichtlich hinzustellen. Namentlich ist es die Harmonie des Rhythmus, die Symmetrie im ausgedehnteren Sinne des Wortes, welche

immer wieder zu ihrem Rechte gelangen muss. Und die Melodien selbst müssen, so verschieden sie auch seien, aus einer höheren Einheit hervorgegangen sein, so dass sie eine innere Zusammengehörigkeit haben. Eine solche höhere Einheit tritt aber nur in jenem glücklichen, schnell vorüberziehenden Augenblicke vor die Seele des Componisten, in welchem ihm, mit Gemüth und Geist ganz dem Gegenstande hingegeben, die reale Incarnation seiner Idee im ersten Lichtblicke erscheint. Ist ein polyphones Tonstück deshalb nicht aus wahrer Begeisterung entstanden, ist es nur eine gelehrte Toncombination des Verstandes, so hat man ein Recht, seiner Wirkung nach es kalt zu nennen, und eine einfache, zum Herzen sprechende Melodie vorzuziehen. Ist es aber der vollsten Seele des Componisten entquollen, dem zur genügenden Darstellung seiner Intention die Selbstständigkeit der Stimmen als etwas Unerlässliches erschien, so wird es auch auf das Gemüth des gebildeten Hörers eine Macht ausüben, wie es keine andere Musik im Stande ist, und man wird die Mühe reichlich belohnt finden, zum vollen Verständniss einer solchen zu gelangen.

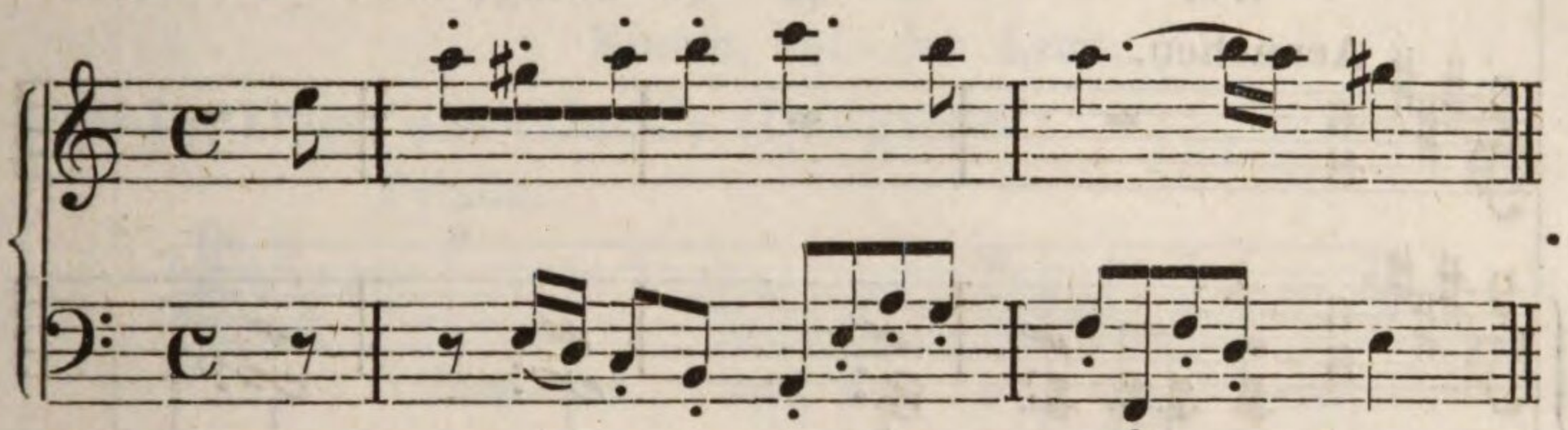
Zuvörderst wären nun die möglichen verschiedenen Bewegungsarten der Stimmen zu besprechen. Wenn diese, wie es bisher meistens geschehen, eine gleiche Richtung verfolgen, so heisst die Bewegung eine gerade:

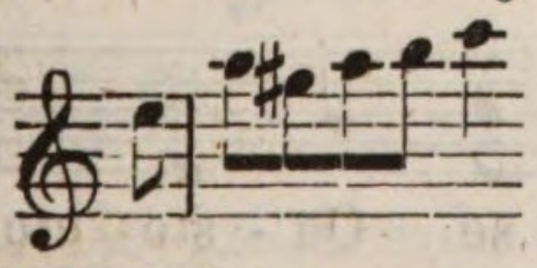


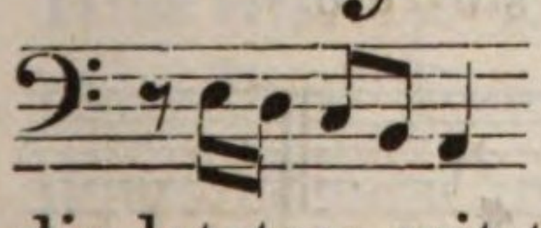
Eine verschiedene Richtung beider ergiebt die Gegenbewegung:

Und wenn eine mit der andern in hervortretender Bewegung wechselt, entsteht die Seitenbewegung:

Hierbei können die Stimmen gleichzeitig oder nacheinander eintreten und in gleichem oder verschiedenem Rhythmus fortschreiten. Haydn beginnt die Arie des Simon in seinen »Jahreszeiten«, in welcher das Spüren des Jagdhundes gemalt wird:



Beide Stimmen stehen grossentheils in Gegenbewegung; die zweite tritt nach der ersten ein und schreitet auch in einem andern Rhythmus fort. Um nun eine Melodie durch die andere nicht zu stören, hält Haydn vor Allem die Uebereinstimmung des Rhythmus in den hervortretendsten Momenten aufrecht. Der jambische Charakter der Oberstimme:  waltet auch in der Unterstimme:



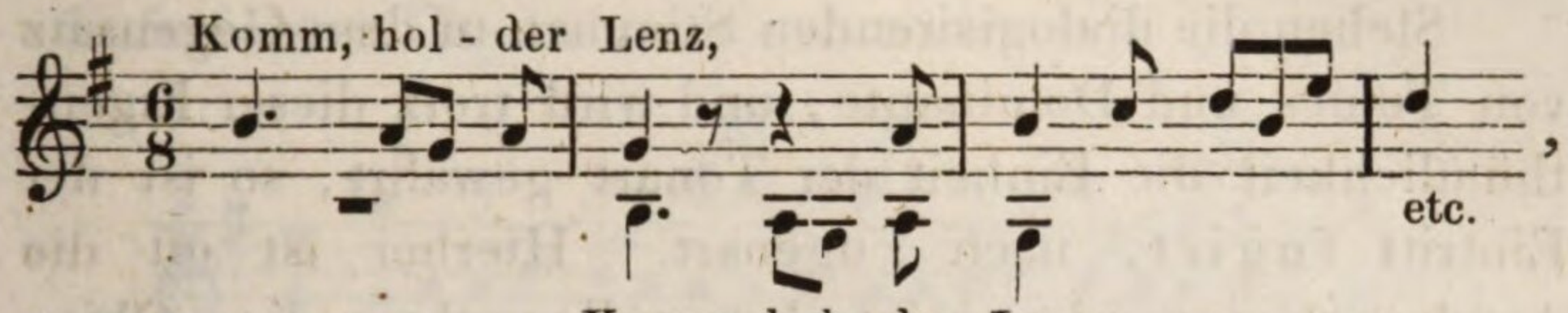
. Wäre dies nicht der Fall, sondern träte die letztere mit trochäischem Charakter ungefähr so auf:

, so würde trotz der Uebereinstimmung der Töne uns doch die Disharmonie der Rhythmen stören. Als charakteristisch kann diese in gewissen Fällen wieder berechtigt sein, aber sie wird stets als eine Ausnahme von der Regel gelten.

Das Wesen solches zweistimmigen Satzes ist ein Dialogisiren der Stimmen. Sie können dabei von einander ganz abweichen, wie z. B. in dem Duett zwischen Agathe und Aennchen aus Weber's »Freischütz«:

oder auch mit einander übereinstimmen. Diese Uebereinstimmung, indem Aehnliches oder ganz dasselbe von einer andern Stimme nach ihrer vielleicht abweichenden Eigenthümlichkeit zu anderer Zeit, und doch noch während des Gesanges der ersten, erklingt, ist wieder eine Harmonie höherer Art, welche als eine der schönsten Eigenschaften der Musik hier Ausdruck gewinnt.

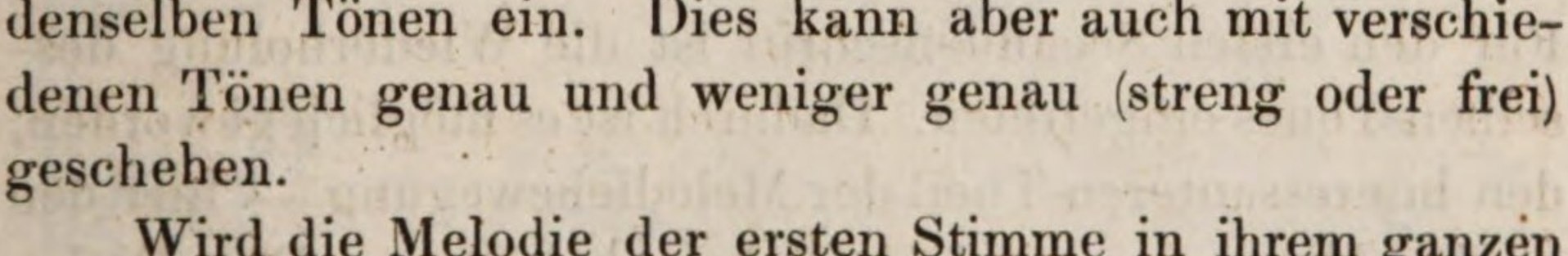
Auf solche Weise erscheint zuerst die »Imitation« oder Nachahmung. Der ersten Stimme ähnlich, setzt die zweite etwas später ein; im weiteren Verlauf weicht sie jedoch von ihr ab. So im Frühlingschor aus Haydn's »Jahreszeiten«:



oder im Duett aus Gluck's »Iphigenie«:

Hier tritt die imitirende Stimme eine Octave tiefer und mit denselben Tönen ein. Dies kann aber auch mit verschiedenen Tönen genau und weniger genau (streng oder frei) geschehen.

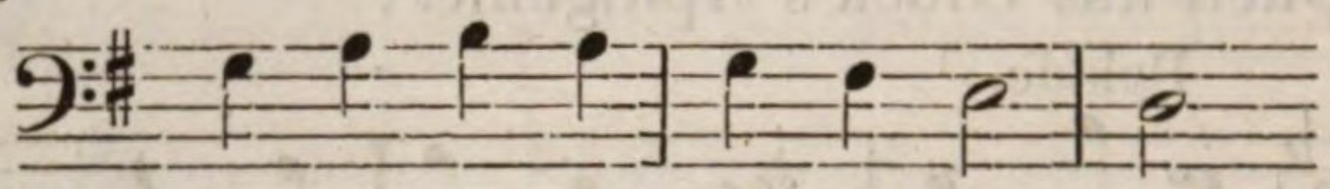
Wird die Melodie der ersten Stimme in ihrem ganzen Verlauf von der mit späterem Eintritte folgenden wiedergegeben, so entsteht der Canon. Die Choralmelodie: »Freu' dich sehr, o meine Seele«, z. B. lässt, mit einer kleinen Aenderung in der ersten Zeile, einen solchen zu:



Es ist, wie wenn die eine Stimme als ein Schatten der andern auf dem Fusse folgte.

Auch der Canon kann in verschiedenen Intervallen, und in Bezug auf die Halbtöne auch streng oder frei erscheinen.

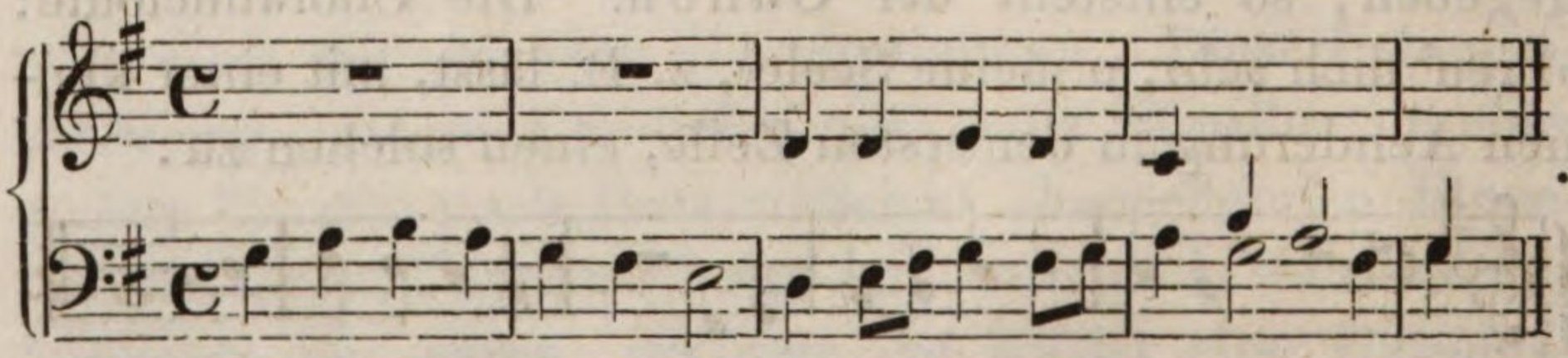
Stehen die dialogisirenden Stimmen in dem Gegensatz von Tonica und Dominante, und wird trotz dieser Eigenthümlichkeit die Einheit der Tonart gewahrt, so ist der Eintritt fugirt, nach Fugenart. Hierbei ist oft die Aenderung eines oder einiger Intervalle nothwendig. Obige Melodie:



würde z. B., nach der Dominante transponirt, klingen:

Die Einheit der ursprünglichen Tonart wäre aber auf solche Weise verlassen. Damit diese nun beibehalten und die Aehnlichkeit des Thema's nicht aufgegeben werde, erfährt dasselbe die Aenderung:

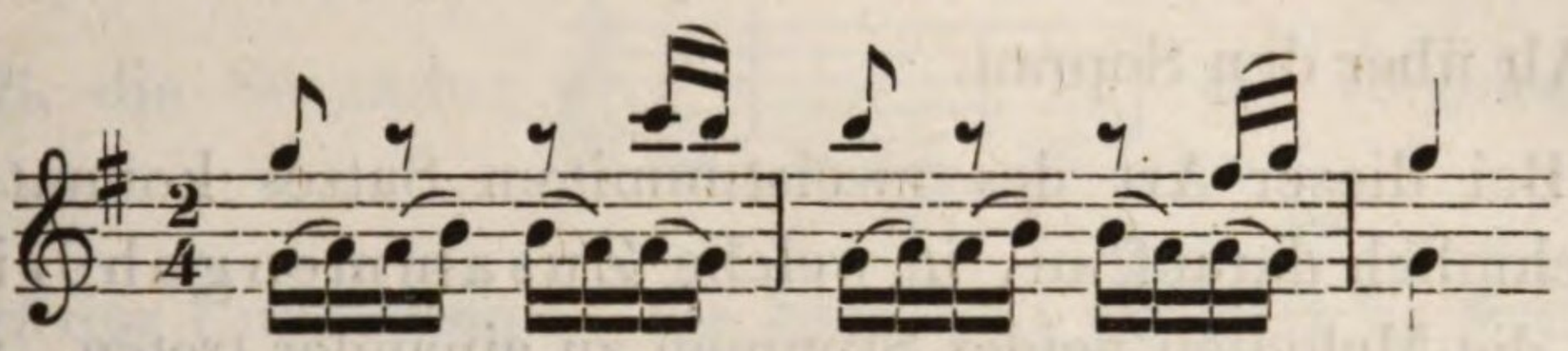
Für den ersten Secundenschritt ist die Wiederholung desselben Tones eingetreten. Dadurch ist es möglich geworden, den interessanteren Theil der Melodiebewegung — hier den in der Mitte — unverändert beizubehalten. Der Dialog würde nun sein:



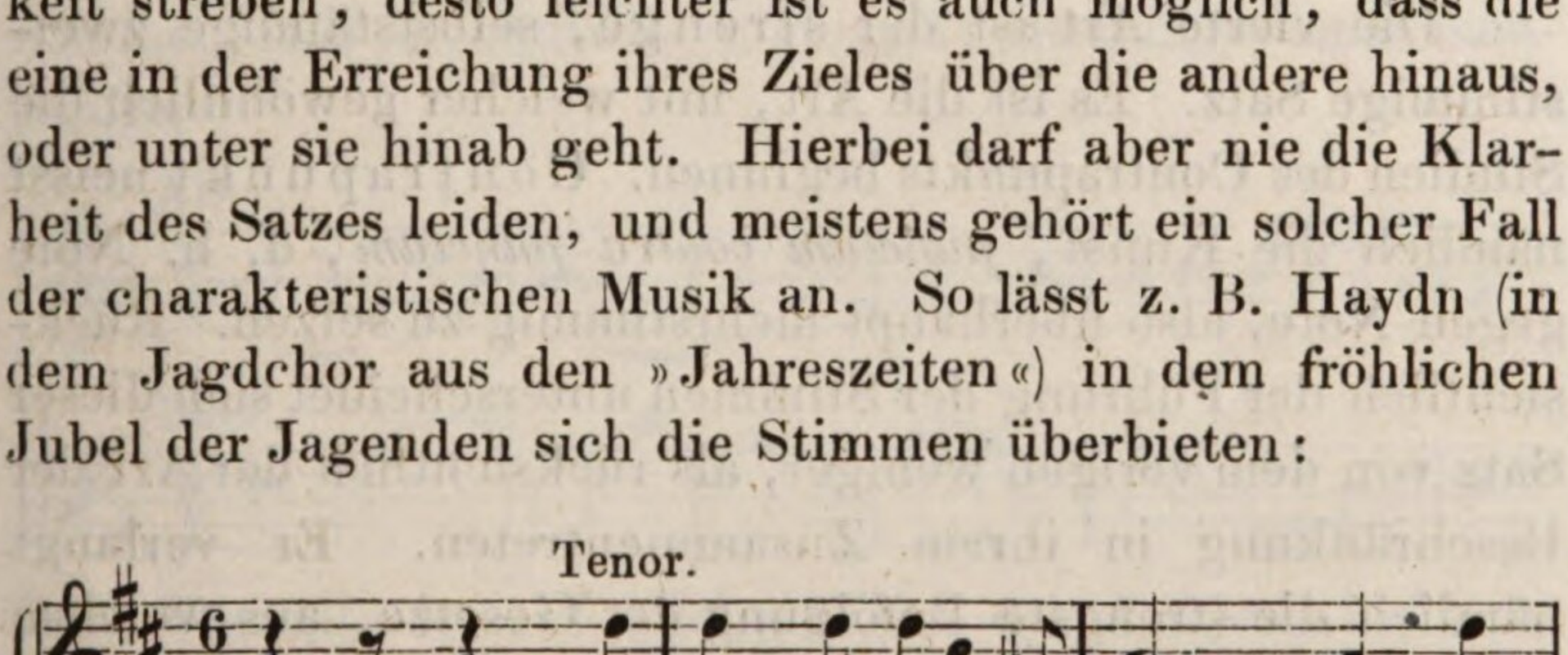
Ueber Canon und Fuge ausführlicher zu sprechen, muss ich mir freilich noch versagen, doch sei wenigstens

darauf aufmerksam gemacht, dass bei einem fugirten Satze nicht eine Stimme wie ein Schatten, sondern ganz gemäss ihrer Individualität der andern folgt.

Ferner kann eine Stimme ab und zu erscheinen und dann wieder pausiren, wie z. B. in dem Andante der *D*dur-Sinfonie von Haydn:



Es muss ihr aber, wie es auch hier der Fall ist, früher oder später Gelegenheit zu vollem Erguss gegeben sein, so dass sie in ihrer Eigenthümlichkeit auch bedeutungsvoll erscheinen kann. Je mehr nun die Stimmen nach Selbstständigkeit streben, desto leichter ist es auch möglich, dass die eine in der Erreichung ihres Zieles über die andere hinaus, oder unter sie hinab geht. Hierbei darf aber nie die Klarheit des Satzes leiden, und meistens gehört ein solcher Fall der charakteristischen Musik an. So lässt z. B. Haydn (in dem Jagdchor aus den »Jahreszeiten«) in dem fröhlichen Jubel der Jagenden sich die Stimmen überbieten:



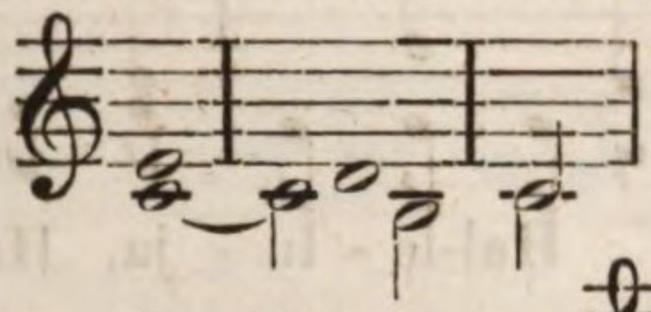
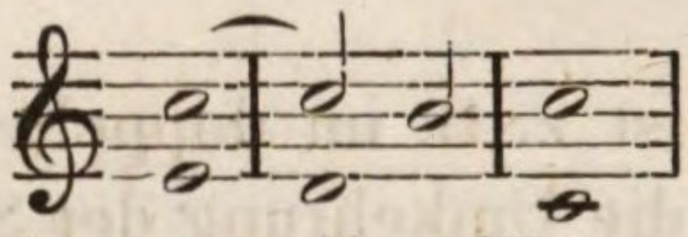
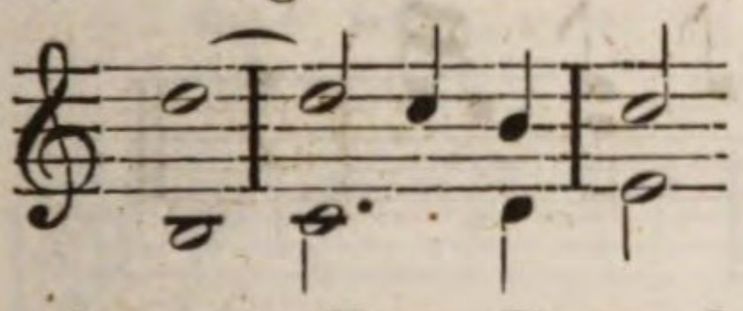
Anfangs geht der Bass über den Tenor, später:

der Alt über den Sopran.

Bei dieser Art des zweistimmigen Satzes kommt es vornehmlich darauf an, in welche Zusammengehörigkeit die Melodien beider Stimmen zu einander treten, wie sie sich gegenseitig bestimmen und zu welchem interessanten Ergebniss höherer Einheit beide gelangen. Hiernach fällt die Beurtheilung günstig oder ungünstig aus.

Die vierte Art ist der strenge, selbstständige zweistimmige Satz. Es ist die Art, mit welcher gewöhnlich die Studien des Contrapunkts beginnen. Contrapunkt heisst nämlich die Kunst, *punctum contra punctum*, d. h. Note gegen Note, also überhaupt mehrstimmig zu setzen. Rücksichtlich der Führung der Stimmen unterscheidet sich dieser Satz von dem vorigen weniger, als rücksichtlich der Art der Beschränkung in ihrem Zusammentreten. Er verlangt nämlich die strengste Befolgung der Gesetze, aus welchen die schönsten harmonischen Klangverhältnisse und einheitlichsten Toncombinationen entstehen, und mit der Hand in Hand auch der Fluss, die Fasslichkeit und Sangbarkeit der Stimmen geht. In diesen Gesetzen offenbart sich die Erfahrung, wie sie aus den Meisterwerken der Kunst im Laufe der Zeiten gewonnen ist. Die theoretischen Werke eines Fux, Marpurg, Albrechtsberger u. s. w. wollen nur auf diese hinweisen. Sie sind meistens den kirchlichen Compositionen im *a capella*-Stil — im Vocalsatze ohne Begleitung — abgewonnen worden. Und die Kenntniss derselben ist für den Musiker ungefähr von gleicher Wichtigkeit, als für den Architecturmaler die der Perspective. Beider Werke dieser Art gelangen erst zu ihrer vollen Wirkung durch

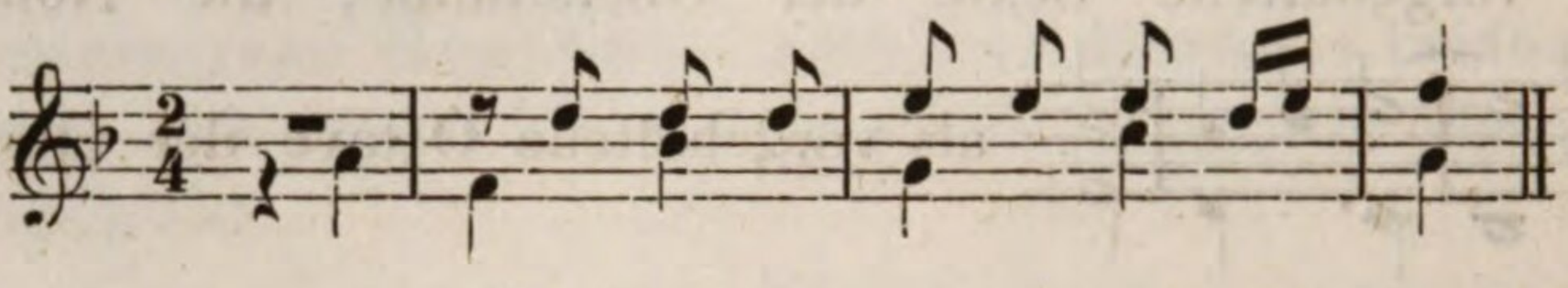
die ihre Schönheit ergänzenden architectonischen Raumverhältnisse.

Es würde zu weit führen und nicht dem Zwecke meiner Aufgabe entsprechen, wenn ich alle contrapunktischen Gesetze aufzählen wollte. Nur sei erwähnt, dass die hervortretenden Dissonanzen sämmtlich vorbereitet sein sollen; z. B. die Secunde:  als vorgehaltene Terz der Unterstimme, die Septime:  als vorgehaltene Sexte der Oberstimme, die None:  als vorgehaltene Octave der Oberstimme. Das »Recordare« in Mozart's »Requiem« ist so componirt:

Dem Vorhalte ist auf solche Weise das Leidenschaftliche und Weichliche genommen, das er durch sein »freies« (unvorbereitetes) Eintreten erhält. Ferner sind Dissonanzensprünge (bis auf den in die verminderte Quarte und verminderte Quinte) nicht erlaubt, chromatische und enharmonische Gänge müssen vermieden werden, und selbst die Wiederholung eines und desselben Tons ist nur bei mehreren Sylben eines Wortes gestattet. Wenn nun ein solcher Satz fähig sein soll, eben so gut die zweite Stimme zur ersten, als die erste zur zweiten werden, nach dem Kunstausdruck eine »Umkehrung« entstehen zu lassen, so muss die Erfindung nach den Regeln des doppelten Contrapunktes geschehen. Hierbei ist es besonders die Quarte, welche z. B. im doppelten Contrapunkt der Octave grosse

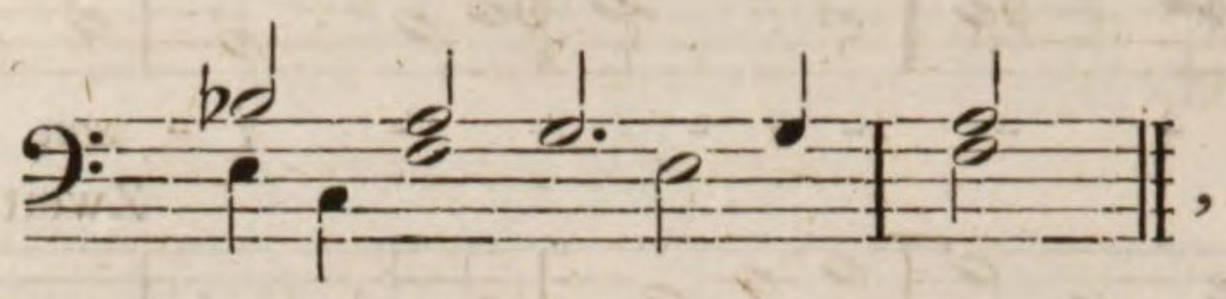
Aufmerksamkeit verlangt, indem sie bei der Umkehrung dann zur Quinte wird. Der Satz von Händel (zu Anfang einer Doppelfuge aus seiner »Athalia«):

ist z. B. im doppelten Contrapunkt geschrieben und lässt die Umkehrung der Stimmen zu:

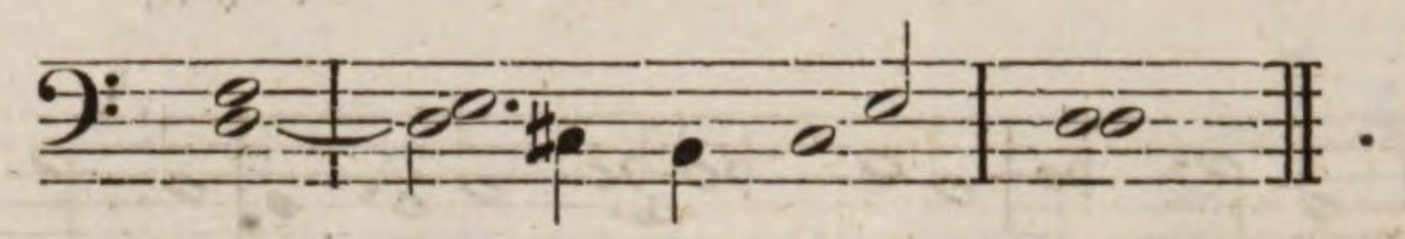


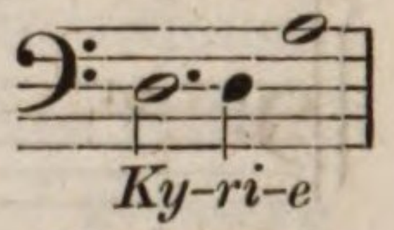
In der Vocalmusik finden sich ganze Compositionen in dieser strengen Art des zweistimmigen Satzes nur selten, weil theils die Polyphonie nach ihrem Wesen auf grössere Mehrstimmigkeit hingerichtet ist, theils der Gesang der Menschenstimme, wenn er sein eigenthümlichstes Bereich nicht überschreiten will, im zweistimmigen Satze noch auf Entfaltung von vollen Harmonien verzichten muss. Es dürfte darum aber vielleicht nicht unangemessen sein, ein Beispiel in ganzer Ausdehnung anzuführen und zu erläutern. Ich wähle hierzu ein Kyrie aus einer zweistimmigen Messe für Tenor und Bass von Antonio Lotti (1670—1740), eines Meisters, den wir sonst gerade in der Vielstimmigkeit seiner Werke zu bewundern haben. Sein achtstimmiges Crucifixus, auf das ich später (im sechsten Vortrage) zurückkommen werde, gehört z. B. zu den Glanzstücken in den Concerten des Berliner Domchors. Der Satz ist folgender:

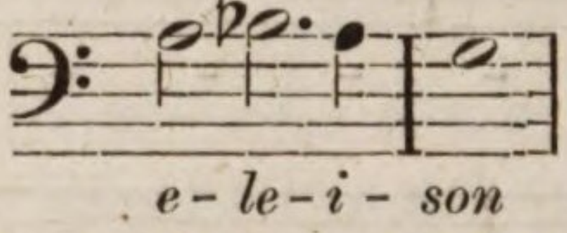
der zweite authentisch in *F*dur:

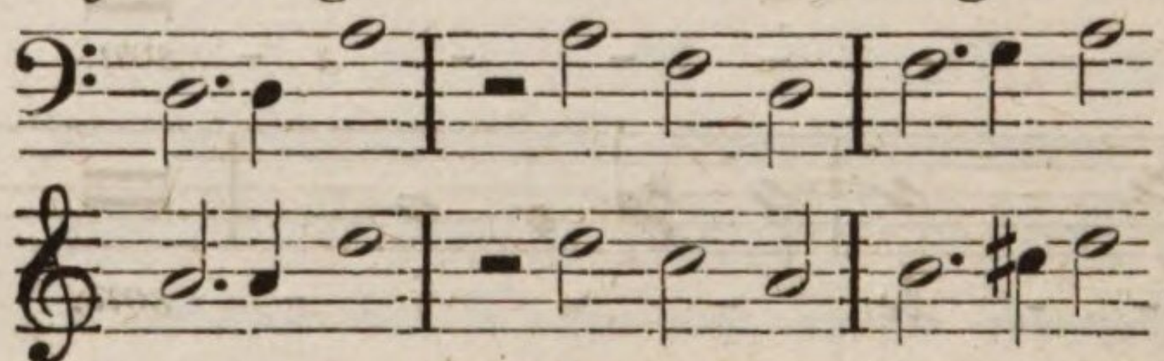


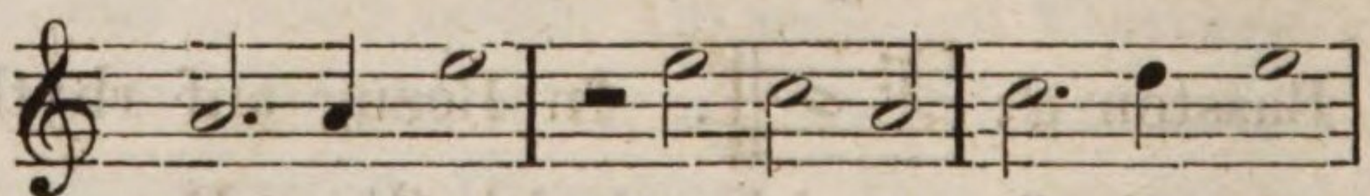
der letzte mit vollkommenem Schlusse in der Haupttonart:



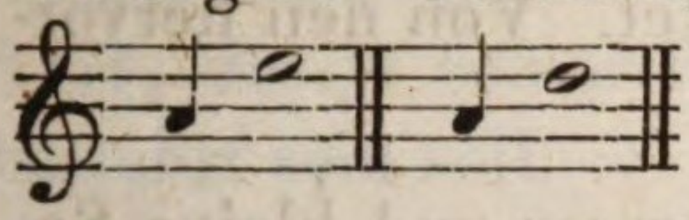
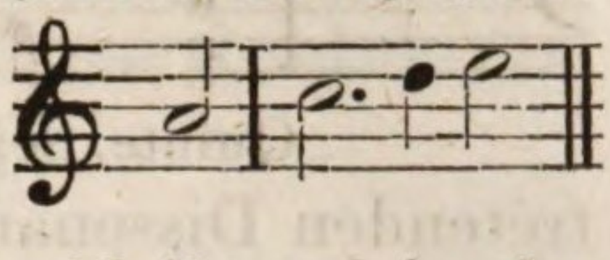
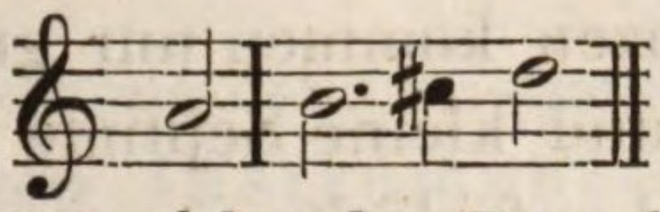
Diesem hat Lotti zu grösserer Vollständigkeit in dem sogenannten Fundamentalbass, von welchem meist alle *a capella*-Compositionen gestützt waren, eine vorübergehende Dreistimmigkeit gegeben. Sie gehört indessen nicht zu unserer Besprechung. Der zweite und dritte Theil zusammen bilden wieder die grössere Hälfte des Stückes, welche als Gegensatz der ersten im ersten Theil erscheint. Diesem entspricht die Wahl der Themen, des: 

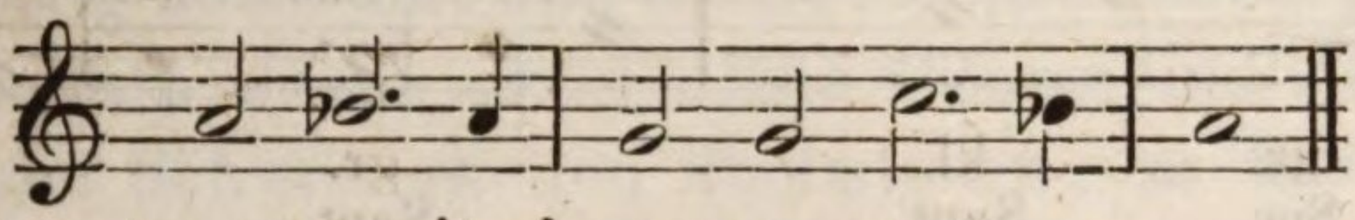
für die erste, und des: 

*) für die zweite Hälfte. Im *Kyrie* folgen die Stimmen fugirt aufeinander; dem Basse:  antwortet der Tenor: . Die hier nothwendig gewordenen Aenderungen sind durch die Aufrechterhaltung der Einheit der Tonart hervorgerufen. Sollte der Tenor ganz dem Basse entsprechen, so würde er:

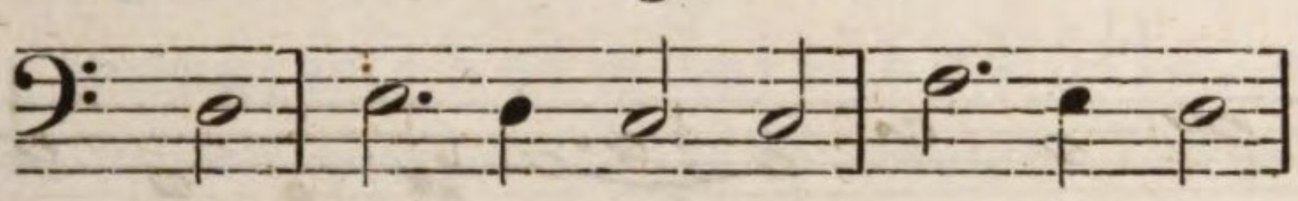


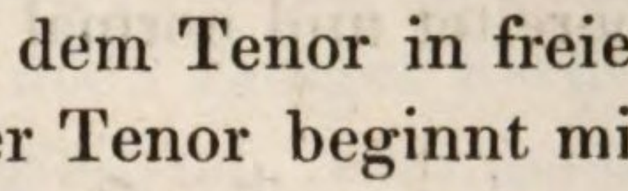
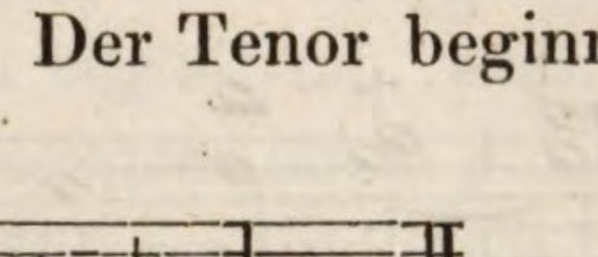
*) Für *eleïson* haben neuere Componisten öfter *eleison* gesetzt (z. B. Fr. Schneider in seiner fünfstimmigen Vocalmesse), um so einen günstigeren Vocal für den Gesang zu gewinnen. Wie dies zu beurtheilen sei, erledigt sich durch den Hinweis auf die griechische Form ἐλέησον (*eleēson*, erbarme dich), welche früher nach Reuchlin's Weise »*eleïson*« ausgesprochen wurde.

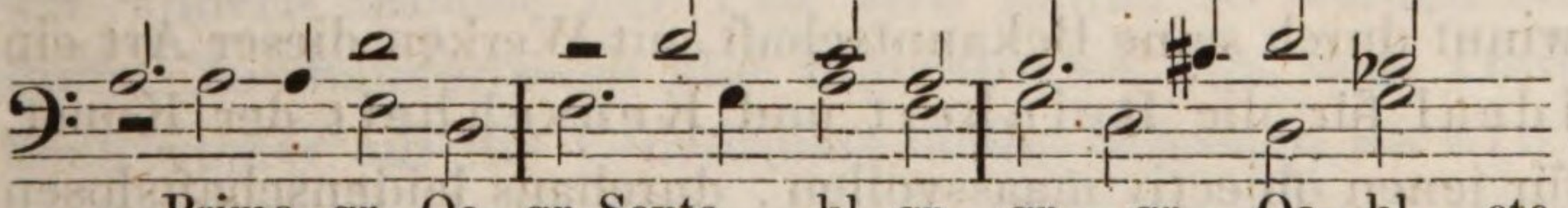
d. h. in der Tonart der Dominante, und nicht der Tonica erklingen. Dadurch, dass er statt der Quinte die Quarte:  und statt der Terz:  die Secunde wählt:  , bleibt er in der Tonica. In dem *eleïson* folgt der Bass dem Tenor in freier Imitation auf der Unterquinte. Der Tenor beginnt mit einer kleinen Secunde:

 ,

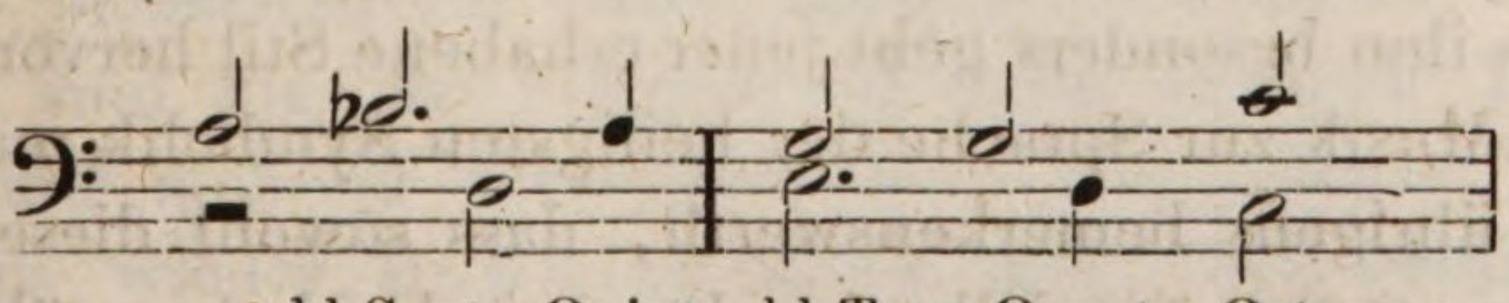
der Bass antwortet mit einer grossen:



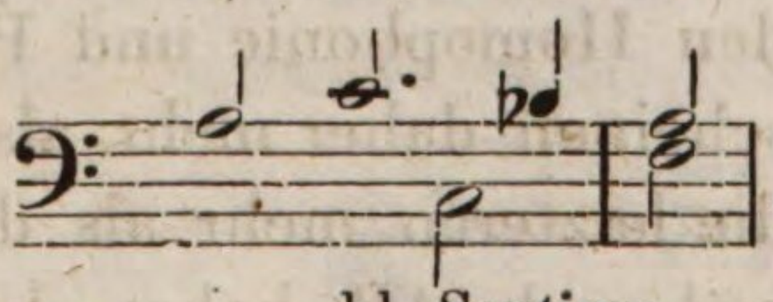
und endet mit einer kleinen Secunde:  , wo der Tenor eine grosse nimmt:  . Sobald beide Stimmen zu gleicher Zeit erklingen, entstehen abwechselnd die Consonanzen der Prime, der Sexte, Octave und Terz; Quinte und Quarte erscheinen nur vorübergehend:



Prime. gr. Sexte. Oc- tave. gr. Sexte. Quinte. kl. Terz. gr. Terz. gr. Terz. Oc- tave. kl. Sexte. etc. Terz.

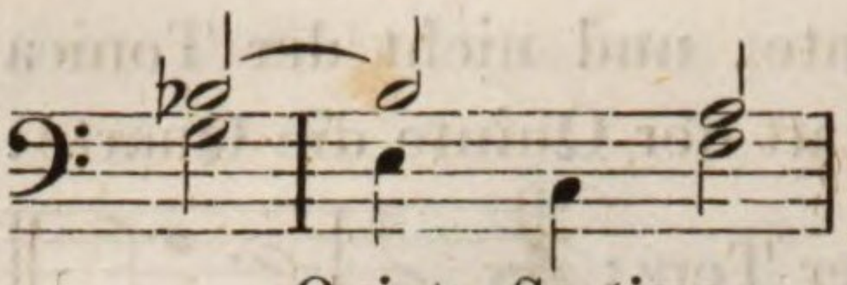
Ferner:  etc.

kl. Sexte. Quinte. kl. Terz. Quarte. Octave.

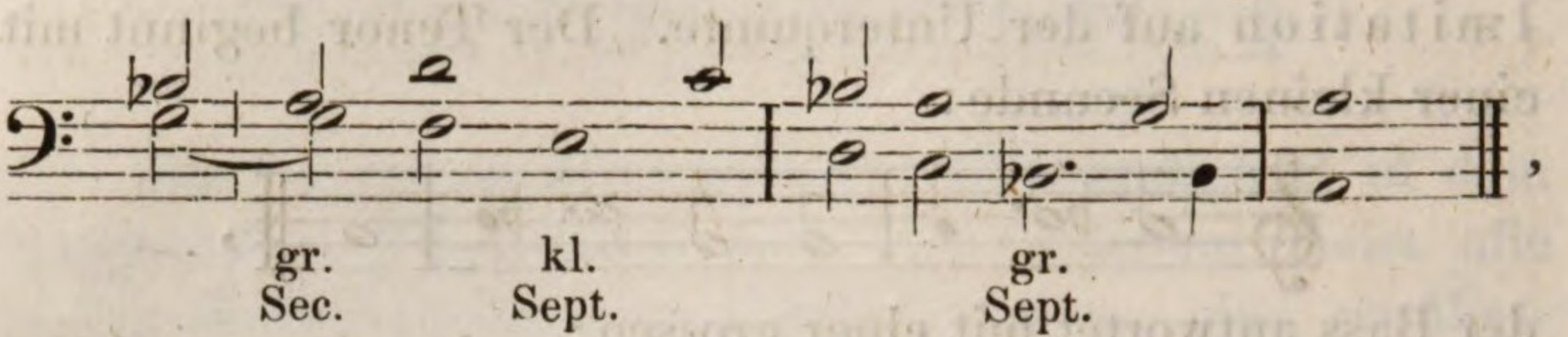
Als vorübergehende Dissonanz findet sich nur die kleine Septime, und zwar gleich darauf:  .

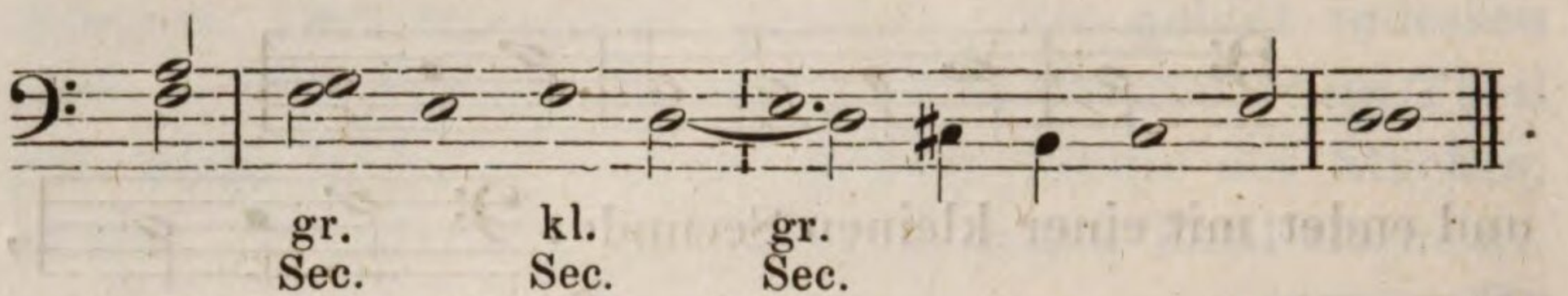
kl. Septime.

Die verminderte Quinte, welche ihr zwei Takte weiter folgt:



ist vorbereitet. Von den hervortretenden Dissonanzen kommen nur grosse und kleine Secunde und grosse und kleine Septime vor, sämmtlich vorbereitet und normal aufgelös't:

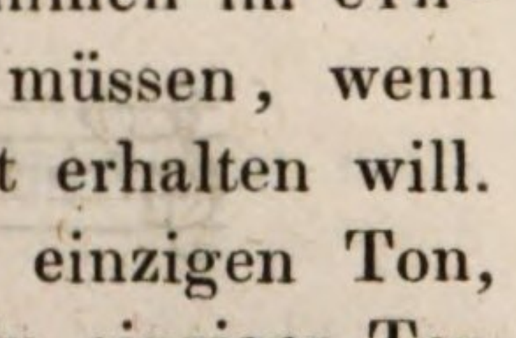


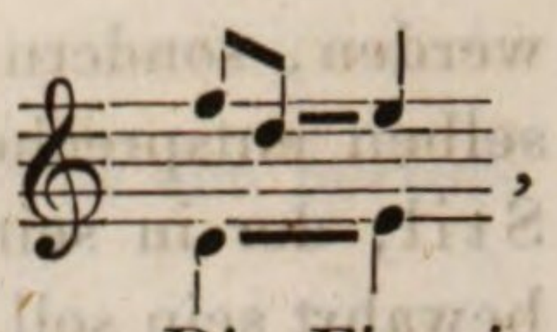
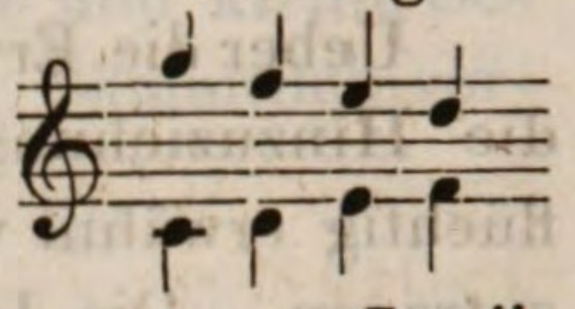
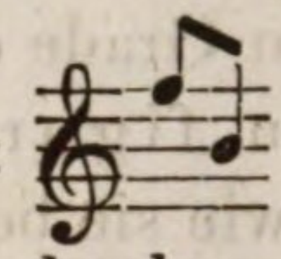
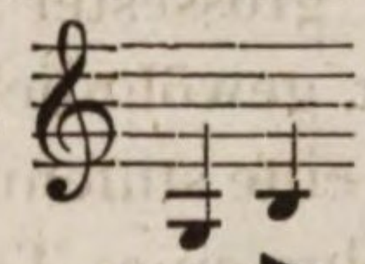


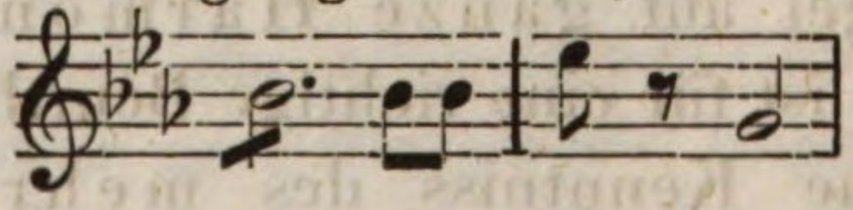
In aller Strenge tritt dieser Satz in den Werken späterer Componisten freilich nicht immer auf; dennoch aber ist er für Jeden, der es mit der Kunst ernst meint, von grosser Wichtigkeit, und wäre es auch nur aus dem Grunde, weil das Studium desselben zu der nothwendigen Leichtigkeit und Sicherheit im Schaffen verhilft. Der Urtheilende aber gewinnt durch seine Bekanntschaft mit Werken dieser Art ein Ideal für die Reinheit und Keuschheit der Kunst, für jenen objectiv maassvollen, durchaus leidenschaftslosen Ausdruck, welcher der Kirchenmusik eigenthümlich ist. Aus ihm besonders geht jener erhabene Stil hervor, welcher die Musik zur Sprache der heiligsten Symbolik macht. Es ist übrigens bemerkenswerth, dass sowohl diese, als die Hornsatzart speziell charakteristisch sind, während die beiden andern nur den allgemeinen Charakter der keimenden Homophonie und Polyphonie tragen. Die ersten erscheinen daher mehr als in sich abgeschlossene Prototype, die letzteren mehr als der Erfindung freien Spielraum gewährend. Alle haben aber in sich ihre Berechtigung. Keine darf nach Willkür oder Laune des Componisten angewendet

werden, sondern jede muss der bestimmten Intention desselben entsprechen. So erhebt sich erst die Satzart zum Stil, der in seiner Reinheit in jedem ächten Kunstwerke bewahrt sein soll.

Ueber die Erweiterung des zweistimmigen Satzes durch die Hinzuziehung von Instrumenten, deren bereits flüchtig erwähnt wurde, hätte ich nun noch Einiges nachzutragen. Die Instrumente können begleitend, oder auch selbstständig auftreten, und da sie meistens einen grösseren Umfang haben als die menschliche Stimme und auch leichter manche Schwierigkeiten überwinden, so bewegen sie sich auch in grösserer Freiheit. Was dem zweistimmigen Satze sonst versagt ist: harmonische Fülle, wird hierdurch bis zu einem gewissen Grade ersetzt. Der einfache Stil geht dann aber in den figurirten über. Figuren, Gänge und Verzierungen, wie sie bereits unter Melodie besprochen wurden, kommen hier in grössester Ausdehnung vor. Für den einfachen Ton einer gewöhnlichen Melodie kann so eine Accordbrechung, oder eine stufenmässige Umschreibung und für die einfache Folge eines Tons zum andern ein diatonischer oder chromatischer Gang eintreten. Da dies aber nicht blos bei der einen, sondern auch bei der andern Stimme der Fall sein kann, so werden bei ihrem Zueinandertreten alle Figurationen von dem Ohre doch wieder auf die Verhältnisse beider Stimmen im einfachsten Satze zurückbezogen werden müssen, wenn man den Maassstab für deren Richtigkeit erhalten will. Hiernach sind manche Figuren auf einen einzigen Ton, manche auf mehrere zurückzuführen. Ein einziger Ton kann nun wieder doppeldeutig sein, und mehrere lassen in der Regel auf ganze Harmonien zurückschliessen; deshalb ist für eine richtige Beurtheilung dieser Compositionen eine Kenntniss des mehrstimmigen Satzes nothwendig. In der Figuration:



findet sich z. B. die Octavenparallele:  , welche wir als unstatthaft bezeichnet haben. Die Figurirung ist aber aus der einfachen Tonfolge:  hervorgegangen, und da diese nicht gegen unsere Logik verstösst, so ist die Octavenparallele nur für das Auge, nicht für das Ohr vorhanden, und deshalb zu billigen. Das Umgekehrte ist bei der Stelle: der Fall, in welcher die Wendung:  für das Ohr so interessant ist, dass es den zweiten der hervortretenden Töne der zweiten Stimme:  hiermit unwillkürlich in Beziehung stellt, und so: Octaven hört, wo das Auge in der That keine sieht. So erklärt sich ebenfalls die Quintenparallele in der Ouverture zu Mozart's »Zauberflöte«:

Die Figuration der Oberstimme führt sich nämlich auf einen Ton in Achtelbewegung zurück, so dass sie in einfacher Gestalt als:  erscheint. Stellt man hierzu die Unterstimme: , so ergiebt sich das schönste Verhältniss, und die durch die

Figuration entstehenden Quinten können daher für das Ohr nicht verletzend sein. Auch möchte man in folgendem Be-

gegnen der Stimmen: vielleicht einen

Querstand sehen, da $\overline{f}$ in der Oberstimme mit dem gleich darauf folgenden $\overline{fis}$ der Unterstimme zusammenstösst. Die Figuration der Unterstimme führt sich aber auf den einen Ton $\overline{gis}$ zurück, und der so erfolgende Zusammenklang:

ist durchaus nicht querständig.

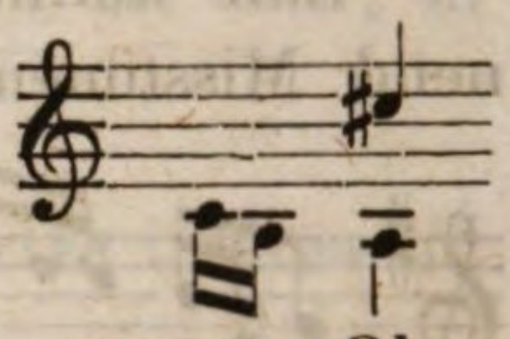
Eine ähnliche Bewandtniss hat es mit dem anscheinend Misstönenden in manchen anderen Stellen. In:

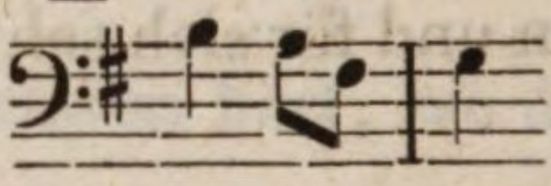
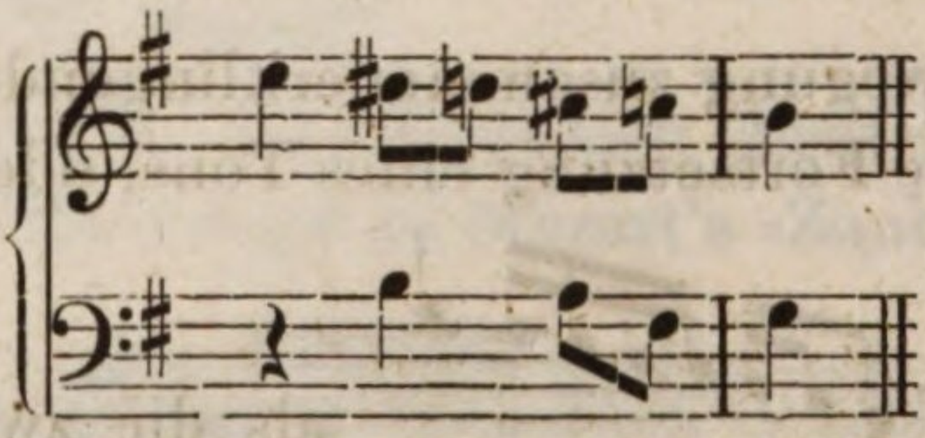
klingen z. B. die Dissonanzen der Septime und None, welche unmittelbar aufeinanderfolgen:

an und für sich sehr schlecht. Da aber das Ohr die in der Gegenbewegung zusammenerklingenden Leitern nur als die natürliche Fortsetzung eines Tons, oder in einem an-

deren Fall: als die zweier, in consonirendem Verhältnisse stehenden ansieht, so hört es weniger auf die einzelnen Klänge, als auf die Einheit, aus der sie hervorgegangen sind. Es findet sich darin also nichts Unschönes.

Seb. Bach, bei dem dergleichen namentlich oft vorkommt, schreibt u. a. in der schönen zweistimmigen *E* moll-Fuge seines »wohltemperirten Claviers«:

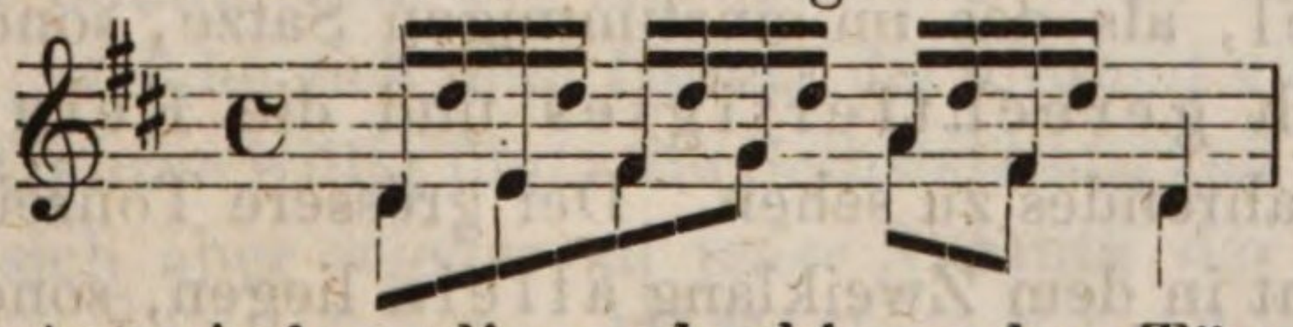
Sowohl der Quarteneintritt: , als die darauf folgende None: , ferner das auf *c* der Unterstimme folgende *cis* der Oberstimme: 

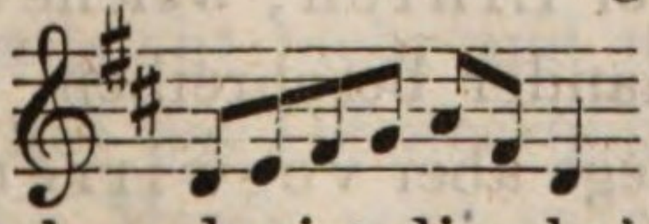
erscheinen dem mit der Figuralmusik nicht vertrauten Ohre als Härten. Das figurirte Thema in der Oberstimme ist jedoch vereinfacht: , und die Unterstimme erscheint so ungefähr:  , beide zusammen also:  . Das Ohr hat demnach bei der Figuration nicht Ton gegen Ton, sondern Gruppe gegen Gruppe zu halten, und aus der letzteren, wie aus dem Zueinandertreten beider die Einheit herauszuhören. Je schwerer dies demselben wird, desto weniger Genuss hat es an der Musik, und kann selber ein geübtes Ohr die Tonverbindungen nur schwer entziffern, so trifft die Composition mit Recht der Vorwurf der Unklarheit. Die Schnelligkeit der Ausführung soll zum öftern über diesen Mangel hinweghelfen, ganz aufheben kann sie ihn aber nicht. Und das Gefühl der Bewunderung über die Virtuo-

sität des Spielers vermag nie das der reinen Freude an der Schönheit des Werkes zu ersetzen.

Durch die Eigenschaft vieler Instrumente, mehrere Töne zu gleicher Zeit erklingen zu lassen, wird es möglich, in einem zweistimmigen Satze vorübergehend auch volltönige Harmonien anzuwenden, und zwar als dynamisches Wirkemittel. So finden sie sich z. B. in der *maggiore* von Haydn's geistvollen *F*moll-Variationen für Pianoforte:

Die hinzutretende Harmonie am Schlusse dieses Absatzes soll den Satzaccent erhöhen. In dieser Art sind viele Claviersonaten componirt. Durch Figuration und Harmonienfüllung wird es sogar möglich, einen einstimmigen Satz so zu componiren, dass er als ein zwei- oder mehrstimmiger erscheint. Schon die Figuration:



ist dieser Art, indem die nachschlagenden Töne der einfachen Melodie:  als Begleitung beigegeben sind. Noch mehr ist dies bei:

der Fall. Und aus dem einstimmigen Anfange des letzten Satzes von Beethoven's *As* dur-Sonate (Op. 26):

klingt eine reelle Zweistimmigkeit heraus:

Der zweistimmige Satz ist aber, wie überhaupt auch jeder andere, nur vollendet schön, wenn er als solcher vollständig erscheint. Nie darf er auf den Hörer den Eindruck machen, ein blosses Arrangement eines mehrstimmigen zu sein. Leicht ersieht es sich, wie schwer es bei so geringen Mitteln sein müsse, etwas in sich Vollendetes im zweistimmigen Satze hinzustellen, und dass es einer Meisterhand bedürfe, mit ihnen wahre Kunstwerke zu schaffen. Und doch werden schon einige der hier gebrachten Citate genügen, um auf deren Vorhandensein hinzudeuten.

Zu der Beurtheilung solcher Tonstücke nach ihrem ganzen Werthe gehört indessen eine vollständige Kenntniss des drei- und vierstimmigen Satzes, da ja meist alle Kunstmittel aufgeboten werden müssen, die Wirkung eines solchen zu erreichen. Für den jetzt gewonnenen Standpunkt würde der Maassstab der Beurtheilung sein: in dem Zusammenerklingen zweier Stimmen nicht blos ein reizenderes Tonspiel, als das im einstimmigen Satze, sondern auch ein in sich gerechtfertigtes und die Reinheit des Stils bewahrendes zu sehen. Der grössere Tonreiz soll uns dabei nicht in dem Zweiklang allein liegen, sondern auch in der Bewegung der Linien, welche die Stimmen mit-, nach- oder gegeneinander beschreiben. Diese sollen interessant, keineswegs aber verwirrend sein. — Wenn ich nun annehmen darf, Ihnen hiermit zugleich heute auch eine Basis für das Urtheil zusammenerklingender Stimmen im Allgemeinen gegeben zu haben, so wird es vielleicht möglich sein, die Besprechung des drei- und vierstimmigen Satzes in einem Vortrage zusammenzufassen. Dies soll meine nächste Aufgabe sein.

Sechster Vortrag.

Der drei- und vierstimmige Satz.

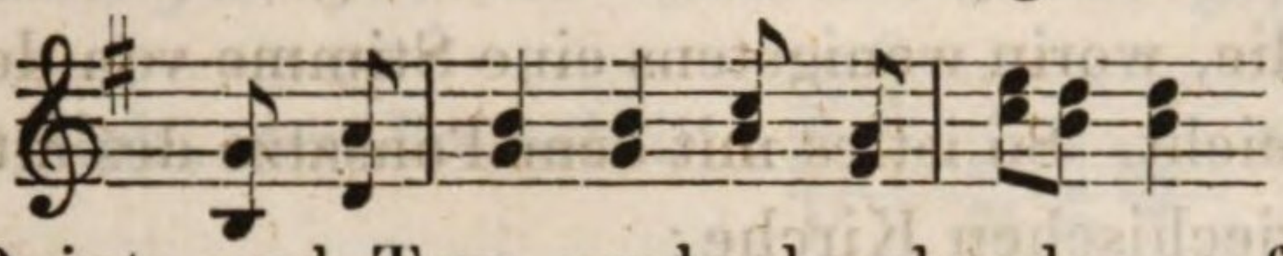
Wie sich der zweistimmige Satz fast von selbst aus dem einstimmigen ergab, indem eine zweite Stimme anfangs unselbstständig eine Melodie unison oder in der Octave mitsang, dann sich secundirend anlehnte und immer mehr und mehr Eigenthümlichkeit gewinnend, zuletzt sogar von der ersten ganz abweichend auftrat, so ergiebt sich der dreistimmige Satz fast ganz von selbst aus dem zweistimmigen. Zuerst können drei Stimmen unison oder *all' ottava* dieselbe Melodie singen; dann eine die andere secundiren, indem die dritte anfangs mit der ersten geht und später harmonische Töne hinzutreten; dann kann auch die zweite, zuletzt auch die dritte selbstständig werden. So kommt eine jede immer mehr zur Entwicklung jener individuellen Freiheit, welche sich dem Gesetz der Einheit eines harmonischen Ganzen willig fügt; die Selbstständigkeit einer jeden schleift sich aber wieder zu jener Anmuth der Bewegung ab, mit welcher die eine die Freiheit der andern ehrt und wahrt, und so entsteht mehr und mehr ein gemeinschaftliches Wirken Aller zur Offenbarung einer das Ganze leitenden Idee. Die Musik wird so ein Bild des Lebens in seiner schönsten Bedeutung, und kann selbst den kühnen Gedanken eines Pythagoras von der Harmonie der Sphären bis zu einem gewissen Grade Wahrheit gewinnen lassen. Doch weit ist der Weg noch bis zur Höhe so vollendeter Formen, in denen dies möglich ist. Wir haben erst wieder

von jenem Punkte anzufangen, von welchem die Stimmen ausgehen, ihre Selbstständigkeit allmälig zu erreichen.

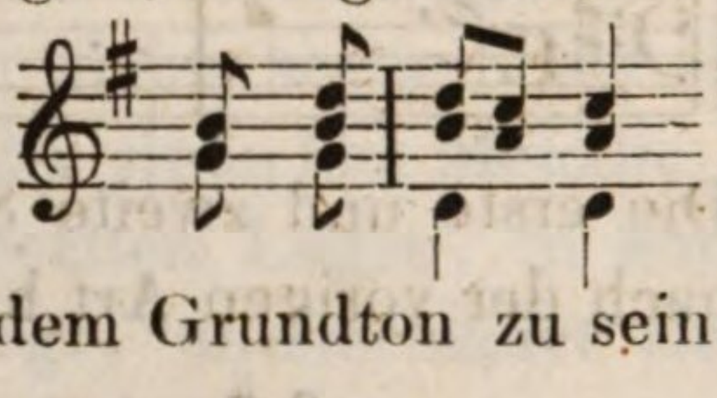
Drei verschiedene Stimmen können zusammentreten als Sopran, Alt und Tenor, Sopran, Alt und Bass, Sopran oder Alt und Tenor und Bass (also indem männliche und weibliche sich mischen), ferner als Sopran, Mezzosopran und Alt, als nur weibliche, und als Tenor, Bariton und Bass, als nur männliche Stimmen. Auch kann eine Stimme eine zweistimmige Instrumentalbegleitung, und zwei Stimmen können eine einstimmige haben. Endlich können alle drei Stimmen instrumental sein.

Beginnen wir mit einer Melodie, die von einer zweiten Stimme secundirt wird, indem eine dritte naturgemäss Grundton oder Dominante als Grundbass dazu erklingen lässt:

Vergessen wir hierbei, wie die Natursänger, aller harmonischen Kenntniss. Wir haben es nur mit der Melodie zu thun, die von der Oberstimme (vielleicht einem Sopran) vorgetragen wird. Die zweite Stimme (Alt) lehnt sich an, wie es nach der Reihe der Naturtöne zu geschehen pflegt:



Sexte, Quinte und Terz wechseln ab oder es folgen sich mehrere Sexten und Terzen. Die dritte (ein Bass) hält so lange den Grundton fest, indem sie Sylbe für Sylbe darauf singt, als es nach der Gliederung der Melodie möglich ist. Die Schlüsse sind hierbei das Wichtigste, und geht die Melodie zur Dominante hin, wie bei:



so sucht sie bei ihnen wieder auf dem Grundton zu sein:

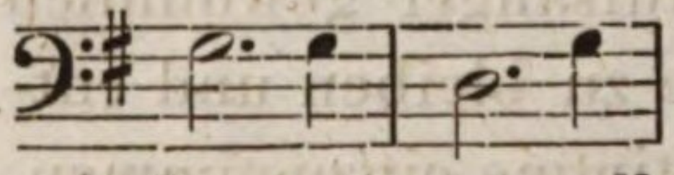
. Da es aber gegen die Natur des Menschen ist, fortwährend ein und denselben Ton zu singen, indem er Leben offenbaren und deshalb in mannichfaltiger Weise thätig sein will, so ziehen es die Natursänger gewöhnlich vor, bei dem zweistimmigen Gesange zu bleiben und entweder in die erste oder in die zweite Stimme einzustimmen. Sie überlassen die dritte, tiefe Stimme meist einem begleitenden Instrumente, oder einem Sänger, der über das erste Stadium des Naturalisirens bereits hinaus ist. Dem ungefähr entsprechend, aber ganz instrumental, beginnt der Pastoralsatz aus Händel's »Messias«, welcher an die Musik der Pifferari, der gewöhnlich zur Weihnachtszeit nach Rom kommenden Landleute aus Calabrien, erinnern soll:

Die beiden Oberstimmen gehen meistens in Terzen. Die Unterstimme hält, ohne ihre Bewegung zu theilen, auf demselben Tone aus.

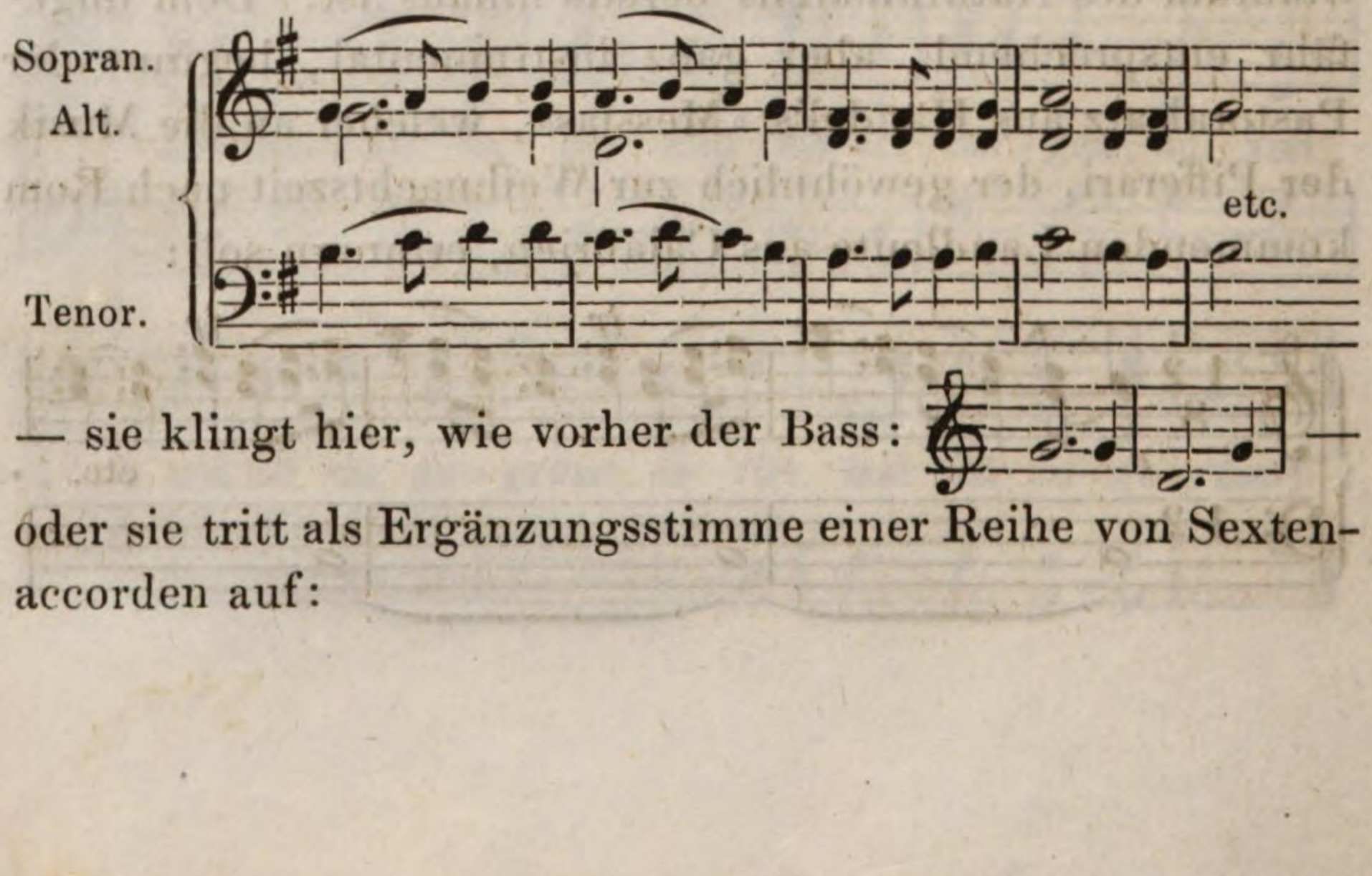
Eine Uebergangsart von dem dreistimmigen Gesange der Natursänger zum selbstständigeren dreistimmigen Satze ist die, worin wenigstens eine Stimme von dem Hornsatze abweicht. So ist es mit dem Tonsatze des alten Hymnus der griechischen Kirche:

Die erste und zweite Stimme wechseln hier nicht, wie es nach der vorigen Art hätte geschehen müssen:

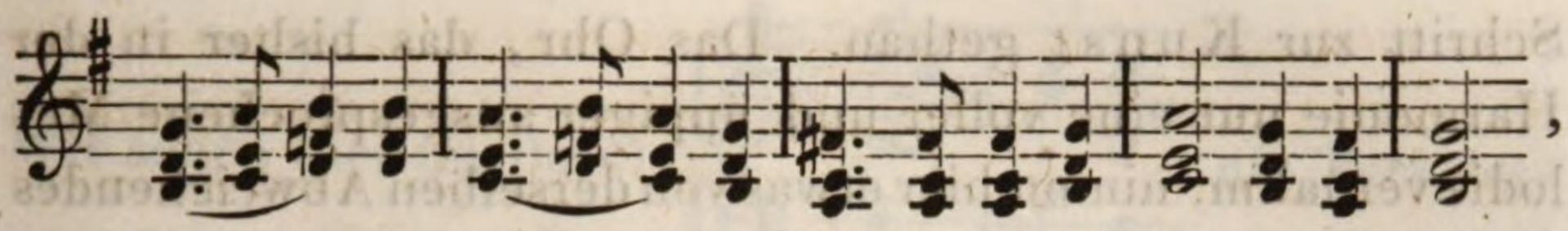
mit Sexten, Terzen und dazwischentretender Quinte ab, sondern gehen fortwährend in Sextenparallelen; die dritte bleibt aber, wie vorhin, auf Tonica und Dominante:



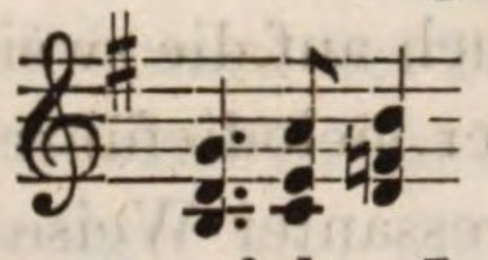
. Wenn die dritte Stimme dagegen mit der ersten parallel fortschreitet, so bleibt die zweite, so lange es geht, auf demselben Tone oder schreitet bassartig zur Dominante:



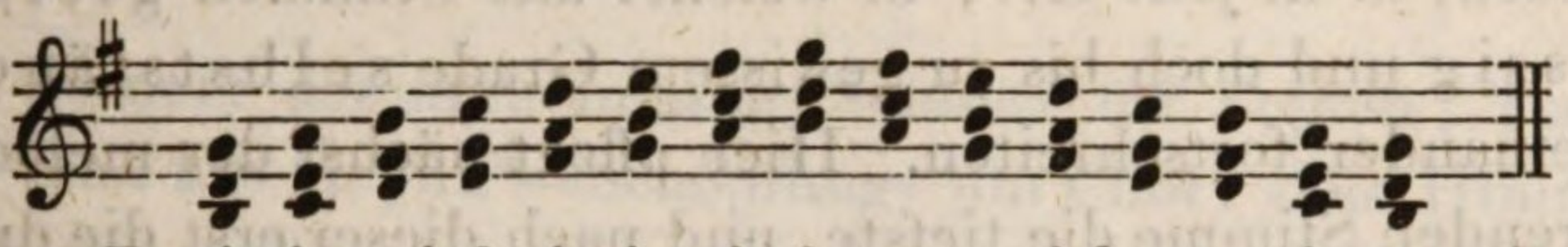
— sie klingt hier, wie vorher der Bass: — oder sie tritt als Ergänzungsstimme einer Reihe von Sextenaccorden auf:



einer Art von Mehrstimmigkeit, der man auch zuweilen wohl den Namen *falso bordone* (falscher Bass) gegeben hat.

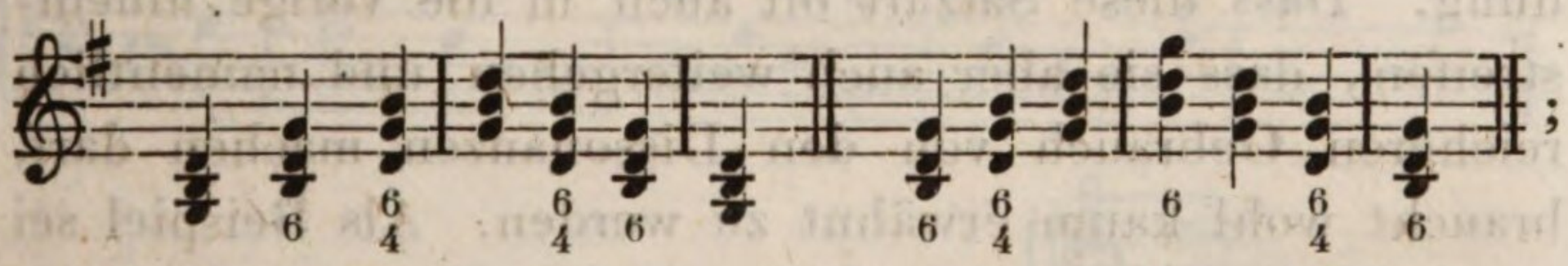
Hier hat sich, den Fortschritt:  zu mildern,

die grosse Septime in die kleine verwandelt. Letztere kann aber auch durchaus leitermässig erscheinen:



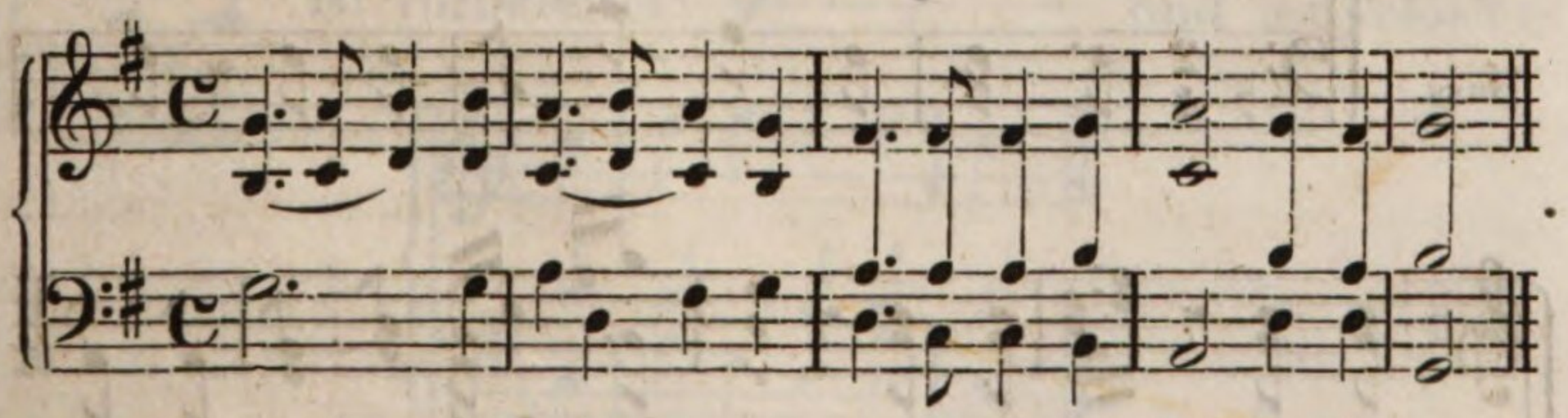
Diese Dreistimmigkeit ist indessen nichts weiter, als ein erhöhtes Verstärkungsmittel der einfachen Melodie.

Der Dreiklang und seine versetzten Lagen, in ähnlicher Weise dreistimmig fortbewegt, unterscheidet sich zwar durch wechselnde Intervallenschritte:



er ist aber, so gebraucht, auch nur in erhöhter Weise verstärkt.

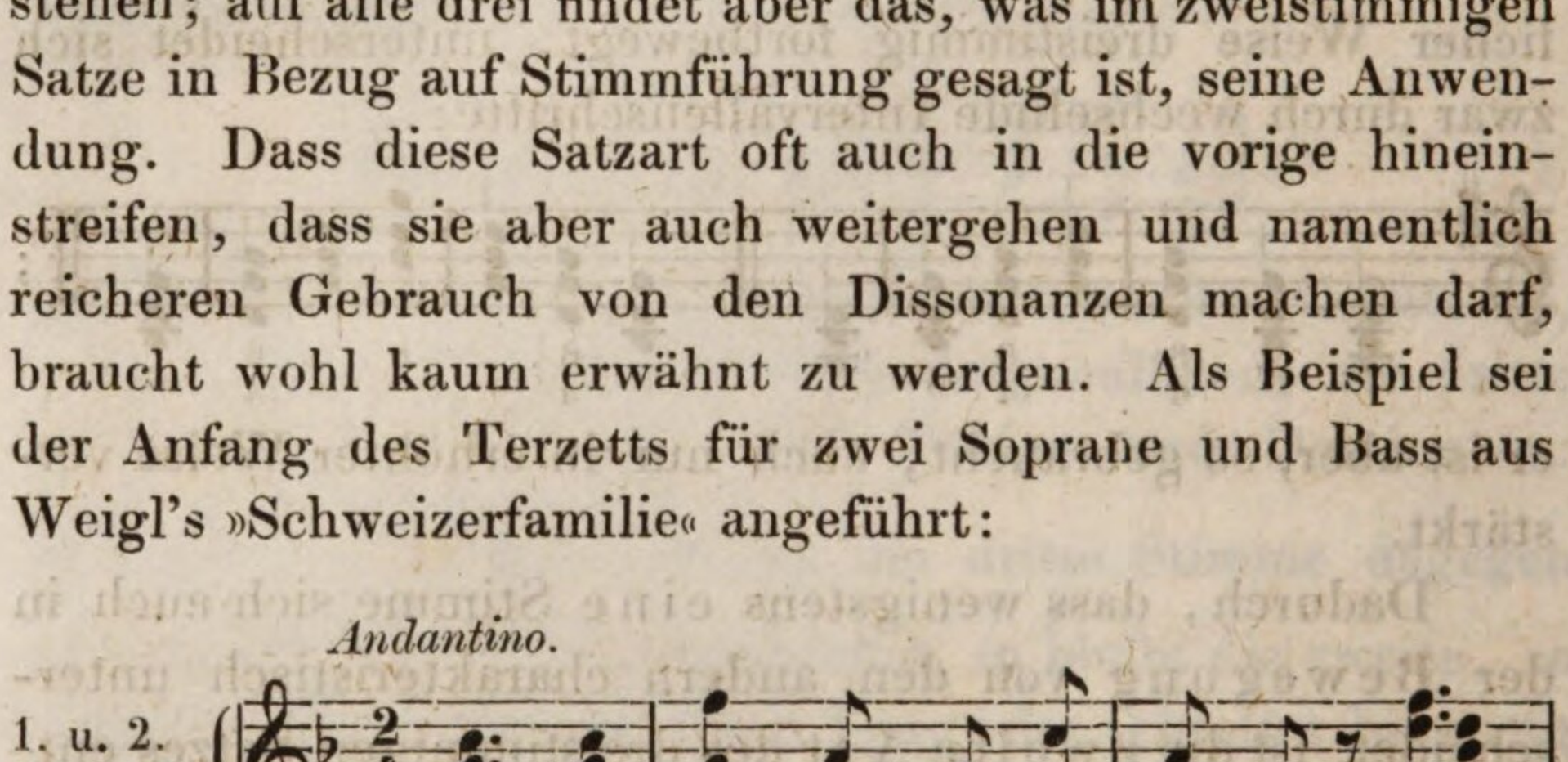
Dadurch, dass wenigstens eine Stimme sich auch in der Bewegung von den andern charakteristisch unterscheidet, ist die zweite Art des dreistimmigen Satzes entschieden ausgesprochen. So behandelt, klingt der vorige Hymnus:



Die Unterstimme erscheint, zu den beiden andern Stimmen gehalten, in der Gegenbewegung, der ersten Art von harmonischem Gegensatz, und hiermit ist wieder der erste

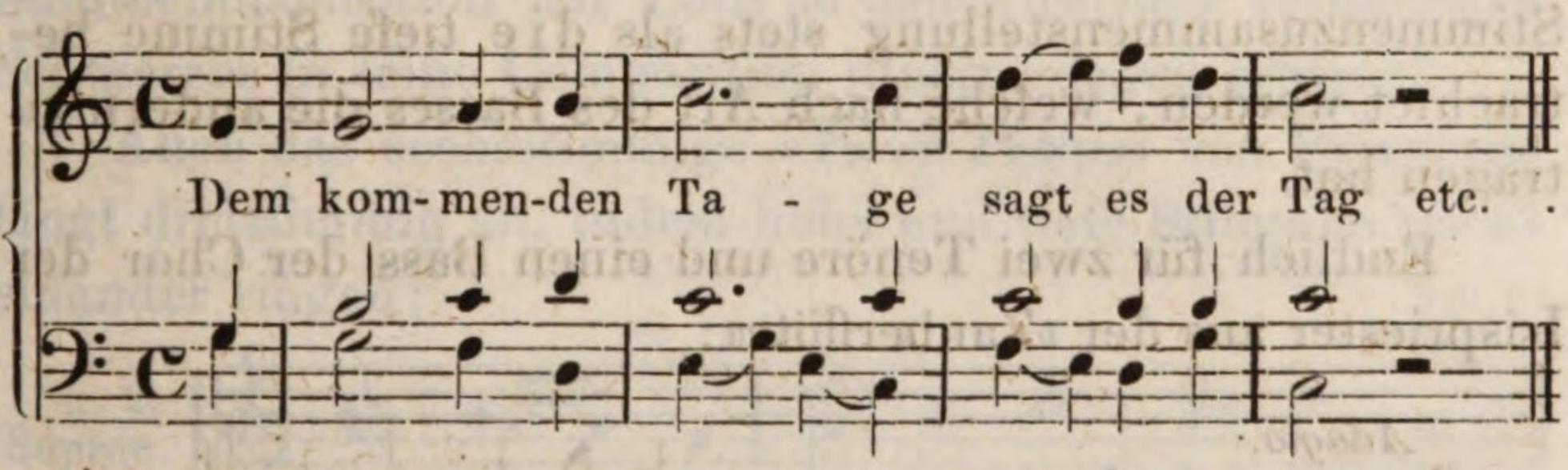
Schritt zur Kunst gethan. Das Ohr, das bisher in der Harmonie nur eine voller und üppiger ausgesprochene Melodie vernahm, nimmt hier etwas von derselben Abweichendes und doch Wohlklingendes wahr.

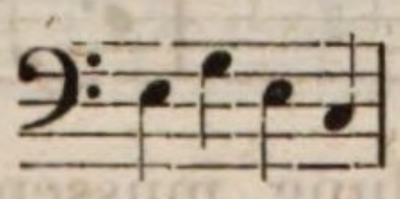
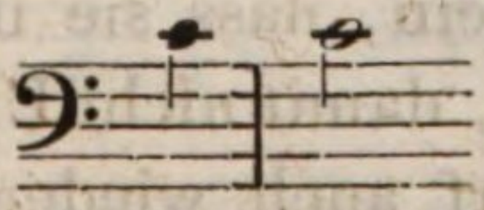
Diese grössere Selbstständigkeit der dritten Stimme wird nun auch auf die zweite übertragen, aber beide ordnen sich doch der melodieführenden unter; sie dienen nur dazu, ihr in interessanter Weise zum vollsten Ausdruck zu verhelfen. Es ist so die homophone Dreistimmigkeit entstanden, d. h. jene Art, in welcher alle Stimmen gleichmässig und doch bis zu gewissem Grade selbstständig miteinander fortschreiten. Hier pflegt nächst der melodieführenden Stimme die tiefste, und nach dieser erst die dritte von dem Ohre erfasst zu werden. Beide erstgenannte müssen deshalb vornehmlich in einem schönen Verhältniss stehen; auf alle drei findet aber das, was im zweistimmigen Satze in Bezug auf Stimmführung gesagt ist, seine Anwendung. Dass diese Satzart oft auch in die vorige hineinstreifen, dass sie aber auch weitergehen und namentlich reicheren Gebrauch von den Dissonanzen machen darf, braucht wohl kaum erwähnt zu werden. Als Beispiel sei der Anfang des Terzetts für zwei Soprane und Bass aus Weigl's »Schweizerfamilie« angeführt:



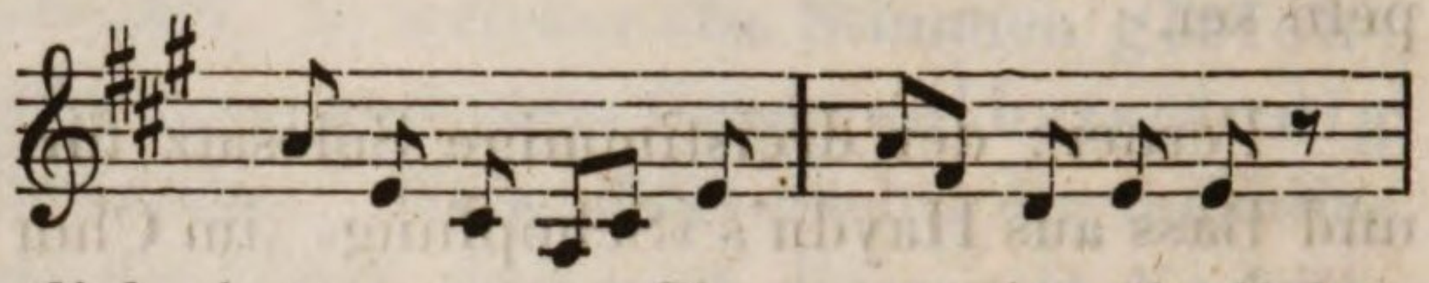
Wir sehen hier im Bass: die Terz verdoppelt, um ihm eine interessante und schmiegsame Melodie zu geben. Sonst folgen die Stimmen bei Tonverdopplungen dem bereits angegebenen Gesetze: dass der Grundton vorzugsweise, die Quinte weniger oft, die Terz noch seltener und die Septime nur ausnahmsweise zu verdoppeln sei.

Ferner: der dreistimmige Solosatz für Sopran, Tenor und Bass aus Haydn's »Schöpfung« (im Chor: »Die Himmel erzählen« etc.):

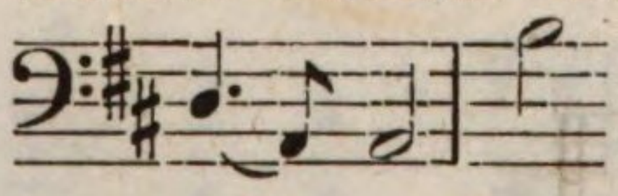


Hier ist der Sexte des zweiten Taktes: durch die Bewegung des Basses in Dreiklangstönen:  Fülle gegeben. Die Dissonanz der Quint-Sexte: ist vorbereitet:  und aufgelös't:

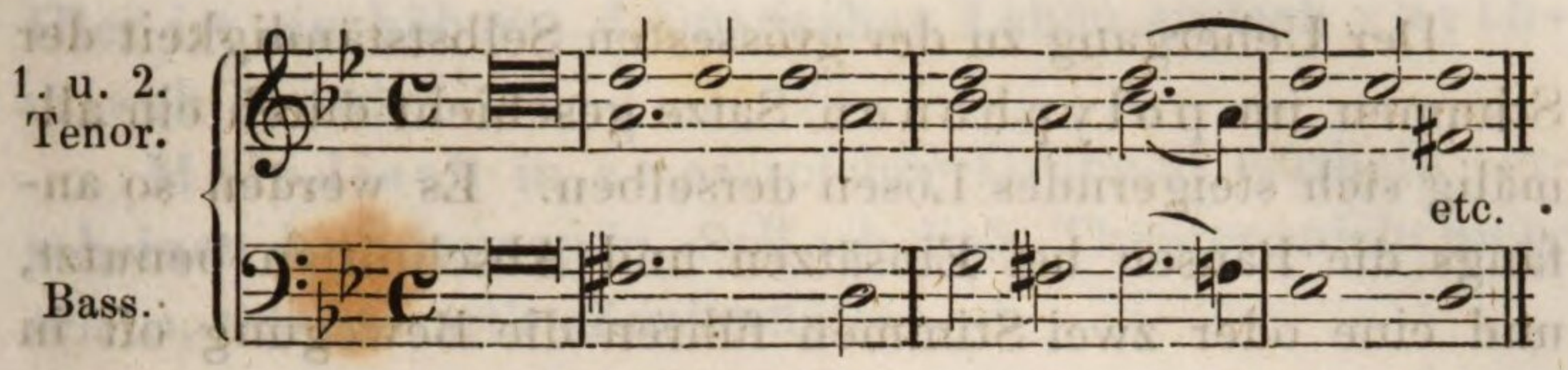
Ferner: für zwei Soprane und eine Altstimme das Terzett aus der »Zauberflöte«:

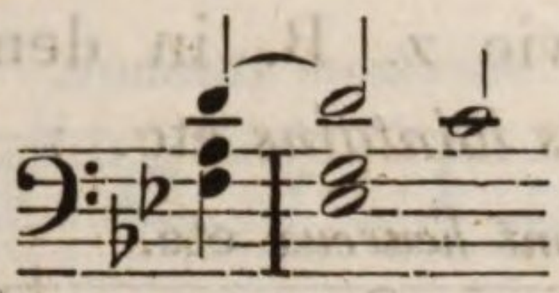
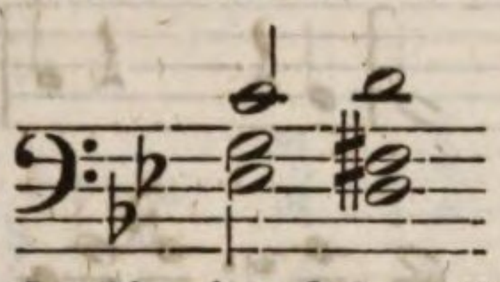
Die Altpartie:  ist hier namentlich interessant. Sie muss in ähnlicher Stimmenzusammenstellung stets als die tiefe Stimme betrachtet werden, welche nach Art des Basses die andern zu tragen hat.

Endlich für zwei Tenöre und einen Bass der Chor der Isispriester aus der »Zauberflöte«:

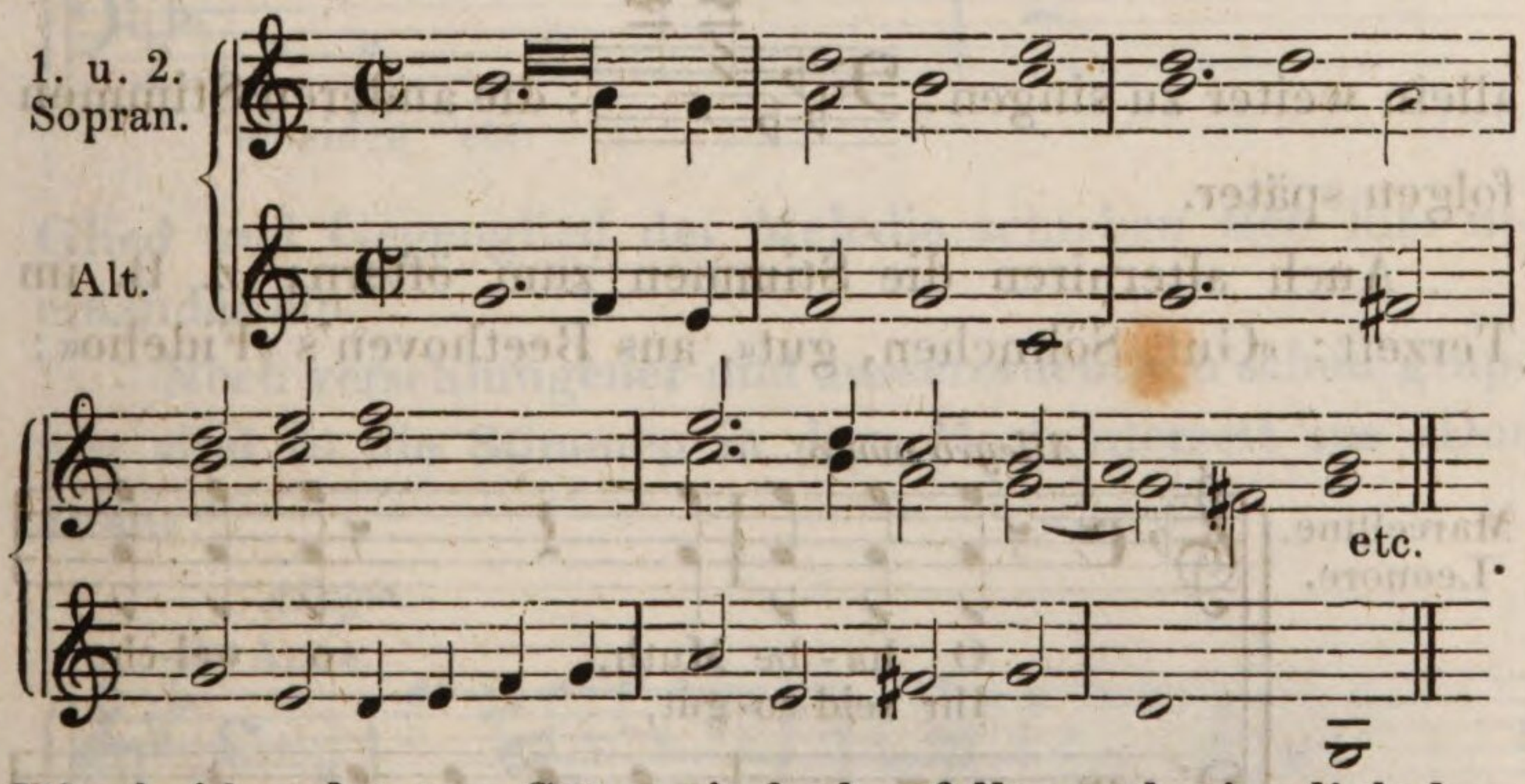
In dieser Zusammenstellung müssen Mittelstimmen und Bass so gelegt sein, dass sie in tiefer Lage nicht zu eng aneinandertreten, damit nicht Unklarheit entstehe. Auf der andern Seite darf auch wieder nicht die Kluft zwischen beiden eine so grosse sein, dass eine Leere erscheint. Aus diesem Grunde ist der kühne Nonenschritt des Basses:  hier von Mozart angewendet worden.

Als ein Beispiel strengen dreistimmigen Satzes sei der Anfang des bekannten »*Vere languores*« für zwei Tenöre und Bass von Lotti angeführt:



Die Septime:  ist streng vorbereitet; der Halbschluss:  ist ein phrygischer. Die hervortretende Melodie ist hier übrigens nicht der Oberstimme, sondern der Mittelstimme anvertraut. Durch einfache Stimmendisposition hat Lotti so den Ausdruck verhaltenen Schmerzes in seine Composition hineinzulegen gewusst.

Auch das sechsstimmige »*Tu es Petrus*« von Palestrina fängt dreistimmig an, indem hohe und tiefe Stimmen nacheinander singen:

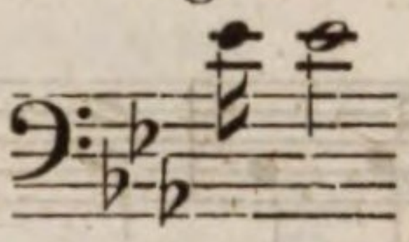


Die beiden letzten Sätze sind ebenfalls noch ziemlich homophon gehalten, und Lotti wie Palestrina haben es nicht verschmäht, zwei Stimmen in parallelen Terzen fortschreiten zu lassen:

und: .

Im Ganzen unterscheiden sich die Stimmen aber schon merklich.

Der Uebergang zu der grössesten Selbstständigkeit der Stimmen im polyphonen Satze geschieht durch ein allmälig sich steigerndes Lösen derselben. Es werden so anfangs die Pausen bei Einsätzen und Abschnitten benutzt, und eine oder zwei Stimmen führen die Bewegung oft in denselben Tönen weiter, wie z. B. in dem Terzett aus Méhul's »Joseph« (*Des chants lointains* etc.):

Nach dem Abschluss: würde eine längere Pause folgen; diese Gelegenheit ergreift die Mittelstimme, um allein weiter zu singen:  ; die anderen Stimmen folgen später.

Auch alterniren die Stimmen zum öftern; z. B. im Terzett: »Gut, Söhnchen, gut«, aus Beethoven's »Fidelio«:

Hier ist ein höheres dramatisches Leben einfach rhythmisch bewirkt.

Melodisch in zwei solcher Gruppen vertheilt, erscheinen die Stimmen in »Soll ich dich, Theurer, nicht mehr seh'n«, aus Mozart's »Zauberflöte«:

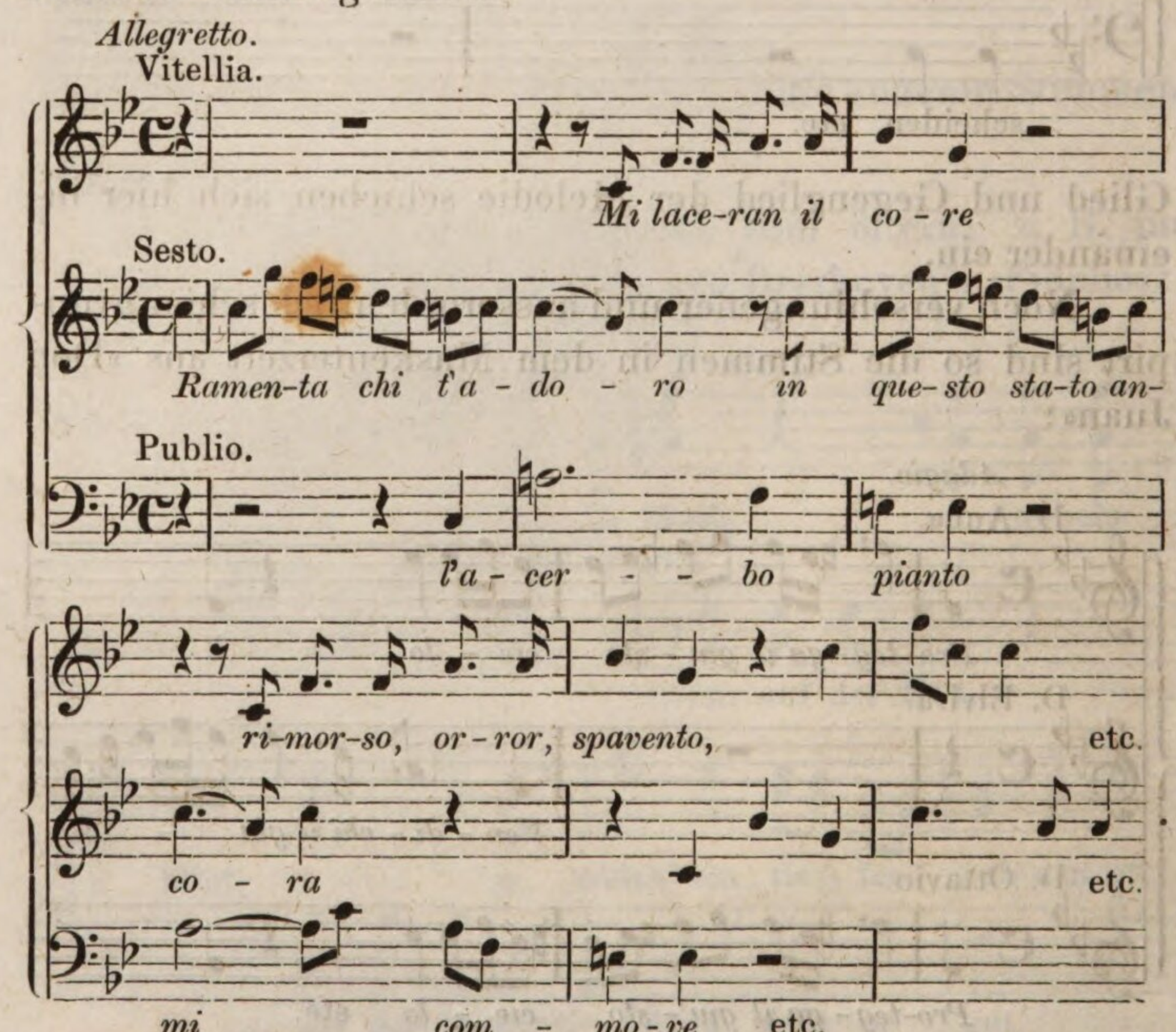
Glied und Gegenglied der Melodie schieben sich hier ineinander ein.

Noch verschlungener und ausserordentlich schön gruppirt sind so die Stimmen in dem Maskenterzett aus »Don Juan«:

Donna Anna und Don Ottavio bilden die Gruppe auf der einen Seite, während Donna Elvira allein ihnen auf der andern gegenübersteht. Die Partie der letzteren weicht von der der ersteren durchaus ab.

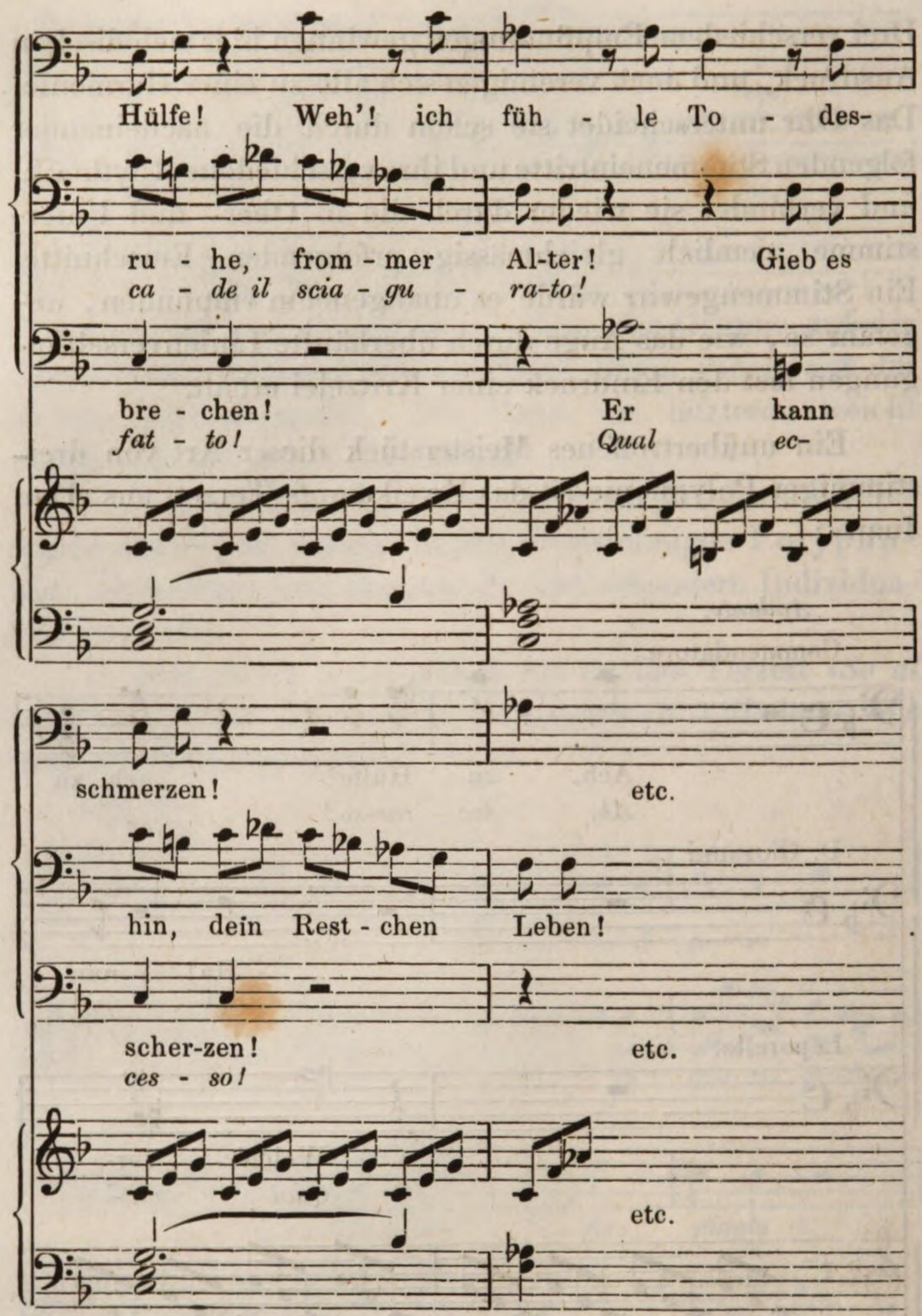
So sind wir allmälig zu der dritten Art des dreistimmigen Satzes gekommen: zu der dreistimmigen Polyphonie, in welcher jede Stimme als eine besondere Individualität erscheint.

In dem freien Satze dieser Art ist das Terzett »*Se al volto mai ti senti*« (»Wird bald ein schauernd' Lüftchen«) aus Mozart's »Titus« gehalten:



Drei verschiedene Empfindungen gewinnen hier melodischen Ausdruck, und doch vereinigen sich alle zu einer Harmonie. Das Ohr unterscheidet sie schon durch die nacheinander folgenden Stimmeneintritte und ihre verschiedene Rhythmik, und verbindet sie wieder durch die in Ober- und Unterstimme ziemlich gleichmässig erfolgenden Einschnitte. Ein Stimmengewirr würde es unangenehm empfinden, ungefähr so, wie das Auge durch überhäufte Linienverschlingungen fast den Eindruck einer Kritzelei erhält.

Ein unübertroffenes Meisterstück dieser Art von dreistimmiger Polyphonie ist das Zweikampfs-Terzett aus »Don Juan«:



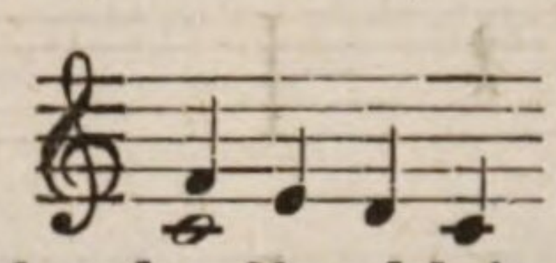
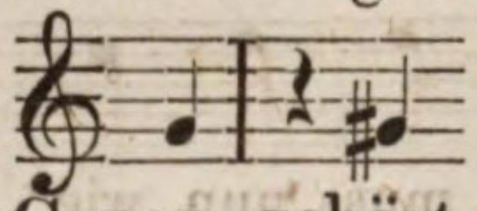
Der Charakter des sterbenden Commendators, des übermüthigen Siegers Don Juan und des in Schrecken gesetzten Leporello sind trotz des dunklen Colorits der tiefen Stimmen kennbar auseinander gehalten. Bei aller Verschiedenheit derselben tritt aber doch eine einheitliche Wirkung des ganzen Stückes hervor.

Wie sich nun im zweistimmigen Satze imitirende, canonische und fugirte Eintritte der Stimmen fanden, so auch hier.

Sich frei imitirend erscheinen die Stimmen in dem weiteren Verlauf des bereits angeführten Terzetts aus der »Zauberflöte«: »Soll ich dich, Theurer, nicht mehr seh'n« etc.:

Der Eintritt des Tamino entspricht ziemlich genau dem des Sarastro, während der Pamina's nur noch entfernte rhythmische Aehnlichkeit hat. Der melodische Fluss des Satzes wird durch die gleichmässige Betheiligung aller Stimmen daran erhalten. Bliebe eine Stimme aus, so wäre er gestört. Es entstände eine Lücke.

In strenger Weise behandelt, findet sich dreistimmige Polyphonie in dem Canon über die Worte *Amen* und *Alleluja* von Mozart:

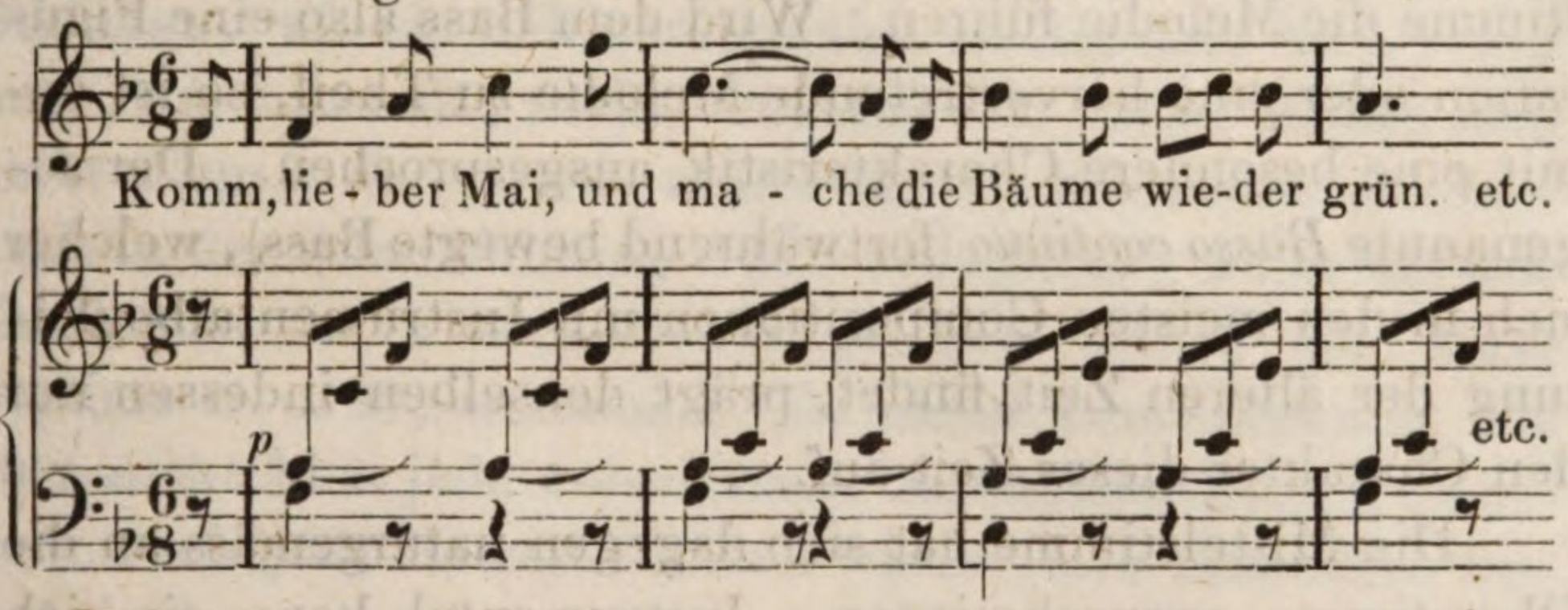
Selbst die Quarte:  ist als Dissonanz behandelt, jedoch durch die kleine Septime vorbereitet. Letztere ist indessen eine so milde Dissonanz, dass sich Mozart diese Freiheit gestatten durfte. Der chromatische Tonschritt:  ist ebenfalls eine Licenz. Wie so mancher Canon gehört übrigens auch dieser wohl mehr zu den geistvollen Spielen in der Kunst, als zu den Kunstwerken, aus denen uns die Seele des Künstlers entgegenweht.

Die Polyphonie strebt also dahin, die Stimmen nicht allein zu individualisiren, sondern sie auch unter dem Gesetz der Harmonie in schönen Linien eurhythmisch (meist auch symmetrisch) auseinanderzulegen und nach Erfordern wieder zusammenzuziehen.

Jede der aufgeführten Satzarten hat wieder für sich ihre Berechtigung und kann daher unter Umständen die einzig richtige sein. Der Inhalt bestimmt die Wahl. Und insofern das Tonmaterial gemäss demselben eine andere Behandlung erfährt, spricht man auch hier von verschiedenen Compositionsstilen.

Die Instrumentalmusik, welche bei den ersten Anfängen der Dreistimmigkeit bereits berührt wurde, indem sie zum zweistimmigen secundirenden Satze Tonica und Quinte in der Tiefe hinzufügte, geht mit dem nächsten Schritte zur Accordbrechung über. Z. B. in dem Liede von P. Schulz:

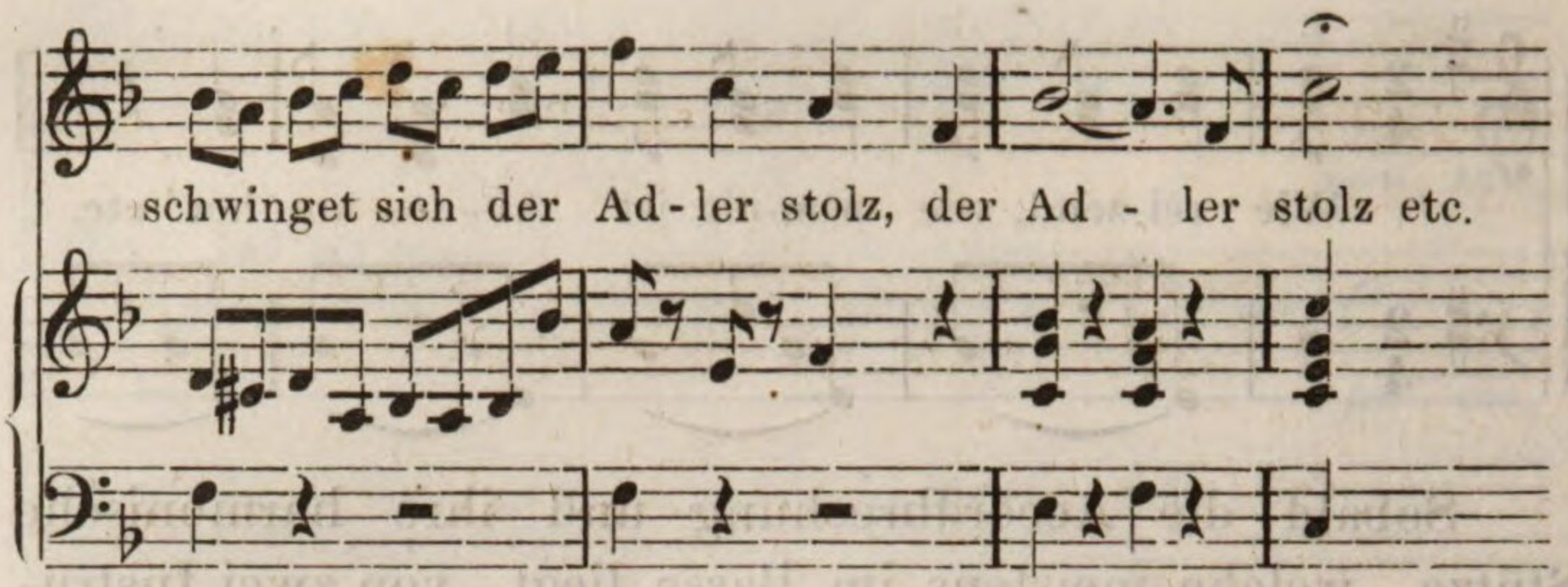
Sobald die Accordbrechung und ihre harmonische Stütze, welche meistens im Basse liegt, von zwei Instrumentalstimmen übernommen werden, so kann die Melodie nur einstimmig sein. So z. B. in dem Liede von Mozart:



In Bezug auf Stimmenführung entscheidet bei der Accordbrechung auch hier mehr die harmonische Anordnung im Ganzen, als die Folge der Intervalle im Einzelnen.

Die Octaven: sind danach kein Nachlässigkeitsfehler. Sie vermeiden, hiesse unnatürlich sein.

Gewinnt eine Begleitungsstimme grössere Selbstständigkeit, so heisst sie obligat. So z. B. die erste Violine in der Arie: »Auf starkem Fittig«, aus Haydn's »Schöpfung«:



Die ruhigen Bassschritte in diesen Beispielen sind durchaus naturgemäss. Der Bass soll als Stütze dienen, die Oberstimme die Melodie führen. Wird dem Bass also eine Figuration oder eine hervortretende Melodie zu Theil, so ist damit eine besondere Charakteristik ausgesprochen. Der sogenannte *Basso continuo* (fortwährend bewegte Bass), welcher sich in den meisten Compositionen mit Instrumentalbegleitung der älteren Zeit findet, prägt denselben indessen nur den Charakter dieser Zeit auf.

Die Mittelstimme hat sich dagegen naturgemäss an die Oberstimme anzuschmiegen. Instrumental kann sie sich dabei in eine Accordbrechung oder Figuration verwandeln.

Sobald die melodieführende Oberstimme ebenfalls einem Instrumente zugetheilt wird, erscheint der selbstständige dreistimmige Instrumentalsatz. Alle vorgenannten Satzarten können von ihm wieder in grösserer Freiheit, besonders in Bezug auf Umfang der Stimmen und Figuration, angewendet werden. Die Trio's unserer Grossmeister für drei Streichinstrumente geben dafür die besten Belege. Instrumente, welche mit Leichtigkeit mehrere Töne zu gleicher Zeit erklingen lassen können, wie Geige, Pianoforte u. s. w., machen auch von diesem Wirkungsmittel hier und dort bei hervorzuhebenden Stellen Gebrauch, ohne dass dadurch die Zahl der reellen Stimmen wüchse.

Wenn nun der dreistimmige Satz weder als ein übervollständiger zweistimmiger, noch als ein unvollkommener vierstimmiger erscheinen soll, so müssen die Stimmen vor allen Dingen innere Nothwendigkeit haben. Es darf keine zu viel und keine zu wenig sein. Sodann müssen diese

Stimmen im schönsten Verhältniss untereinander stehen, und zusammen erklingend, eine höhere, einheitliche Wirkung erzeugen. Die Einheit der Tonart muss durch die Wahl der Harmonien nicht gestört werden; diese darf auf der einen Seite nicht seicht, auf der andern nicht schwülstig sein. Und wie im zweistimmigen Satze, so erfährt auch hier jede Satzart nach ihrer Eigenthümlichkeit ihre besondere Beurtheilung.

Auch der dreistimmige Satz hat insofern noch immer eine Beschränkung, als die volle Zahl hoher und tiefer Stimmen, wie sie sich naturgemäss als Sopran, Alt, Tenor und Bass hinstellt, nicht vertreten ist. Dies macht sich nicht allein in der minderen Fülle der Harmonie, sondern auch in der Stimmführung dort bemerkbar, wo es auf das Erklingen der charakteristischen Töne, der Terz, Septime u. s. w., ankommt. In dieser Beschränkung hat aber nicht blos jede vorerwähnte Zusammenstellung, sondern auch jede Satzart für sich wieder ihre besondere Berechtigung. Sie muss nur als etwas Vollkommenes in ihrer Art und auf ihrer Stufe erscheinen.

Dem vierstimmigen Satze, zu welchem ich nun übergehe, erwächst mit der einen hinzutretenden Stimme ein bedeutendes Wirkungsmittel mehr. Dies erleichtert die Composition auf der einen Seite, da die grössere Volltönigkeit dem Satze nicht erst durch Kunst abgewonnen zu werden braucht; es erschwert sie aber auch auf der andern Seite, da mit dem neuen Wirkungsmittel auch eine erhöhtere Wirkung erreicht werden soll.

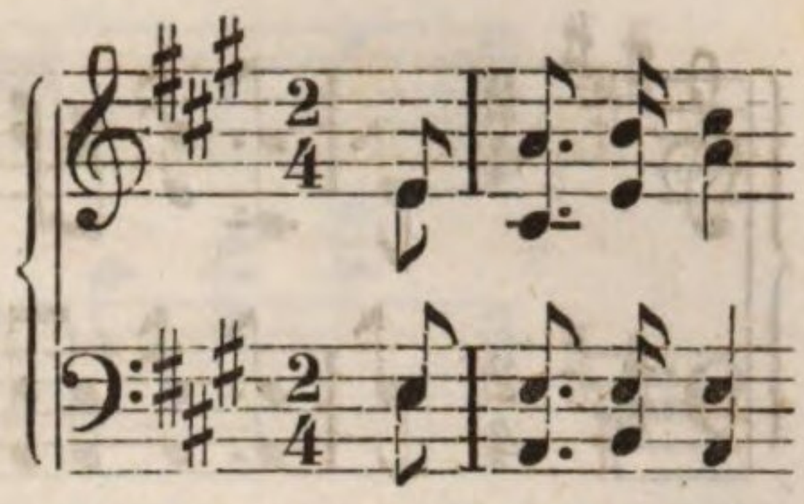
In den Stimmgattungen des Soprans, Alts, Tenors und Basses hat uns die Natur schon auf eine Mehrstimmigkeit hingewiesen, die als ein Bild vollkommenster harmonischer Vereinigung der verschiedenen Alter und Geschlechter bezeichnet werden darf, und so die rechte Mitte zwischen den minder- und mehrstimmigen Satzarten, wie auch den besten Maassstab für unser Urtheil über dieselben bildet. Dies dehnt sich auch auf die Zusammenstellung von hohem und tiefem (Mezzo-) Sopran und hohem und tiefem (Contra-) Alt,

von erstem und zweitem Tenor (Tenor-Bariton) und zweitem und erstem Bass (Bass-Bariton) aus, während die Zusammenstellung von Sopran oder Alt und Tenor, Bariton, Bass, wie von Sopran, Mezzosopran, Alt und Tenor oder Bass an eine der Fünfstimmigkeit entlehnte Gruppirung erinnern.

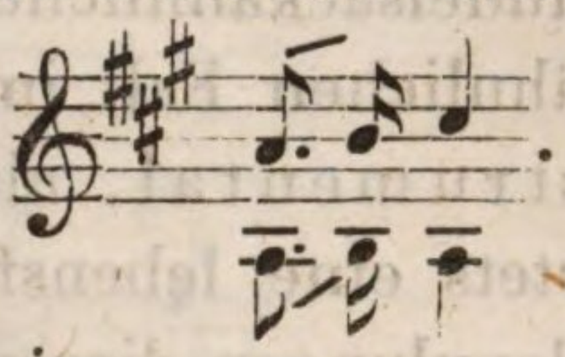
Das Ohr achtet auch beim vierstimmigen Satze zuerst auf die melodieführende Stimme, dann kommt es zur tiefsten, zuletzt zu den harmonieergänzenden anderen Stimmen. Da der Dreiklang aber nur aus drei verschiedenen Tönen besteht, so wird dann, wenn er vollständig auftritt, einer von diesen, wenn er aber unvollständig ist, werden sogar mehrere verdoppelt erscheinen. Der vierte verschiedene Ton kann nur eine Dissonanz sein. Der Septimenaccord wird daher in aller Fülle auftreten können, obwohl es nicht immer zu geschehen braucht; dem Nonenaccorde wird aber stets ein Intervall fehlen. In Bezug auf diese Verdopplungen und Auslassungen gelten die bereits angeführten Regeln. Sobald eine oder mehrere Stimmen durchweg oder eine ganze Zeit in Octavenverdopplungen weiterschreiten, so ist dadurch noch keine wirkliche Vierstimmigkeit entstanden. Fehlerhaft ist aber nur die unfreiwillige Octavenparallele. Das Lied von W. Fink:

ist so durchaus correct gesetzt; aber nicht vierstimmig, sondern zweistimmig nach der ersten, secundirenden Satz-

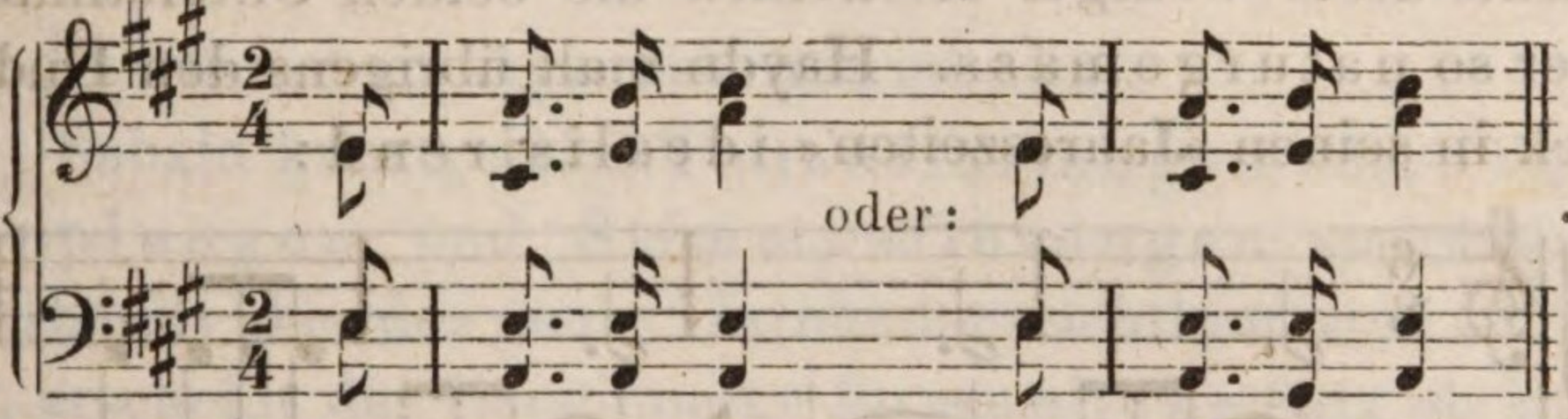
art, mit Octavenverdopplungen. —



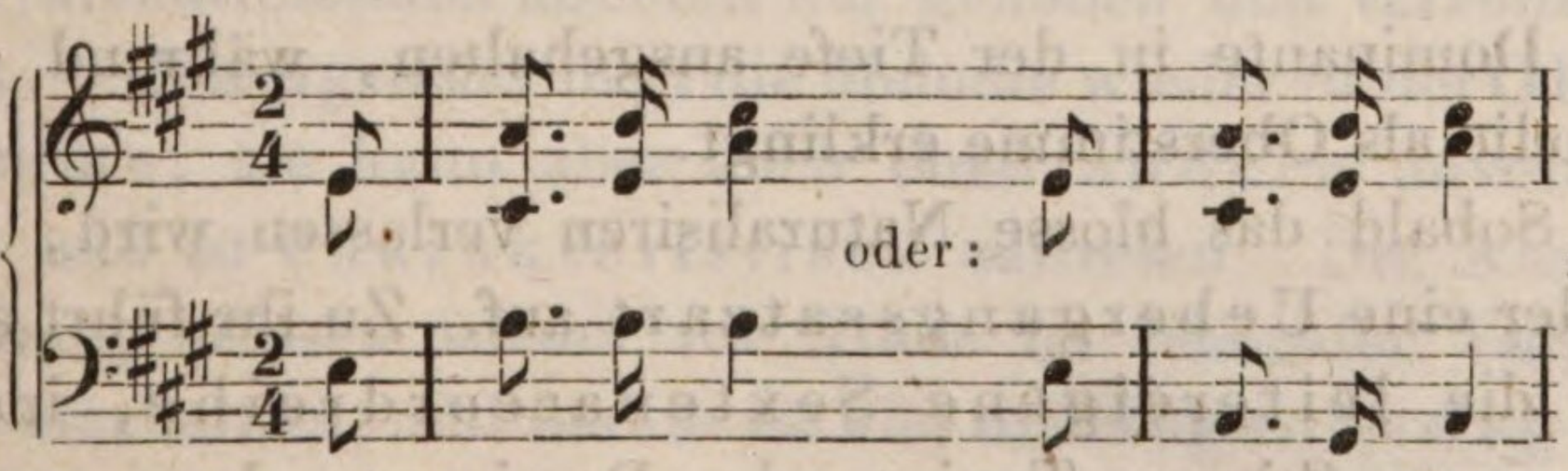
ist dagegen incorrect; weil der Bass hier selbstständig fortschreiten will, aber unfreiwillig vom zweiten zum dritten Ton mit der ersten Stimme geht:



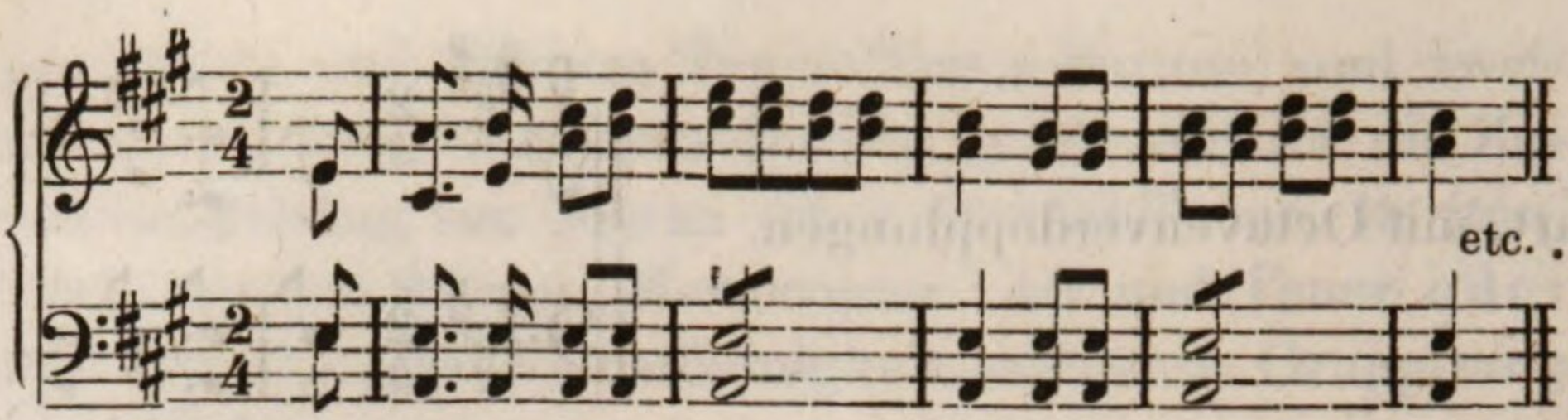
Selbstständig würde er dagegen auftreten in:



So ist der vorige zweistimmige Satz ein wirklich vierstimmiger geworden. Vergleichen wir ihn damit, wie er dreistimmig erscheinen würde, nämlich:



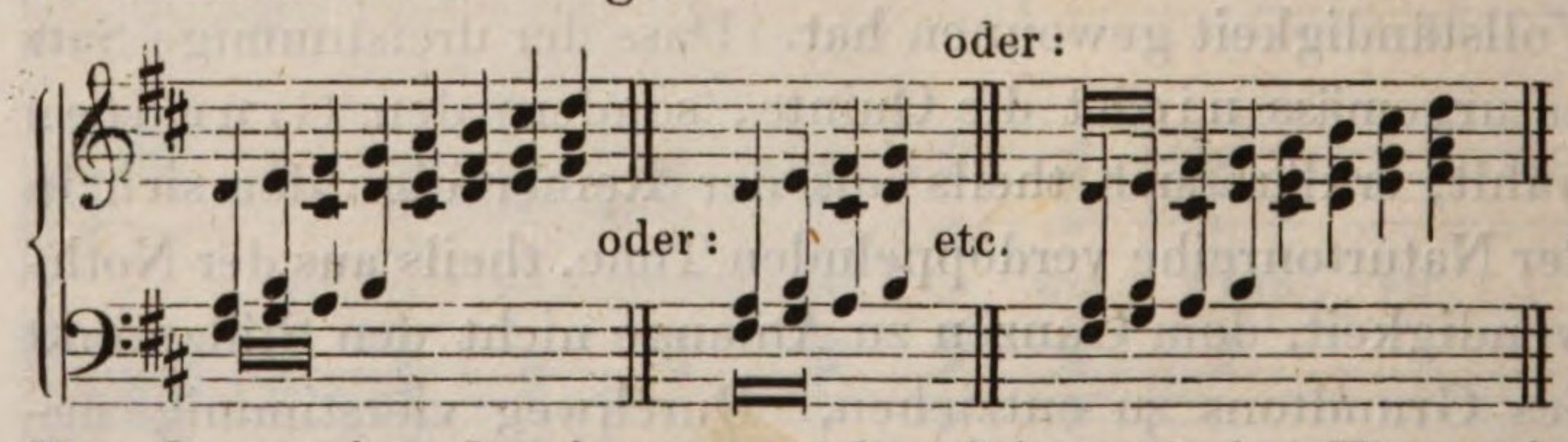
so sehen wir, dass er durch das Hinzutreten der Quinte an Vollständigkeit gewonnen hat. Dass der dreistimmige Satz naturgemäss nicht die Quinte, sondern den Grundton wählt, erklärt sich theils aus der Reihenfolge der sich in der Naturtonreihe verdoppelnden Töne, theils aus der Nothwendigkeit, dem Ganzen zu Anfange nicht den Stützpunkt des Grundtons zu entziehen. Durchweg vierstimmig naturgesangsmässig gesetzt, erklänge obiges Lied:



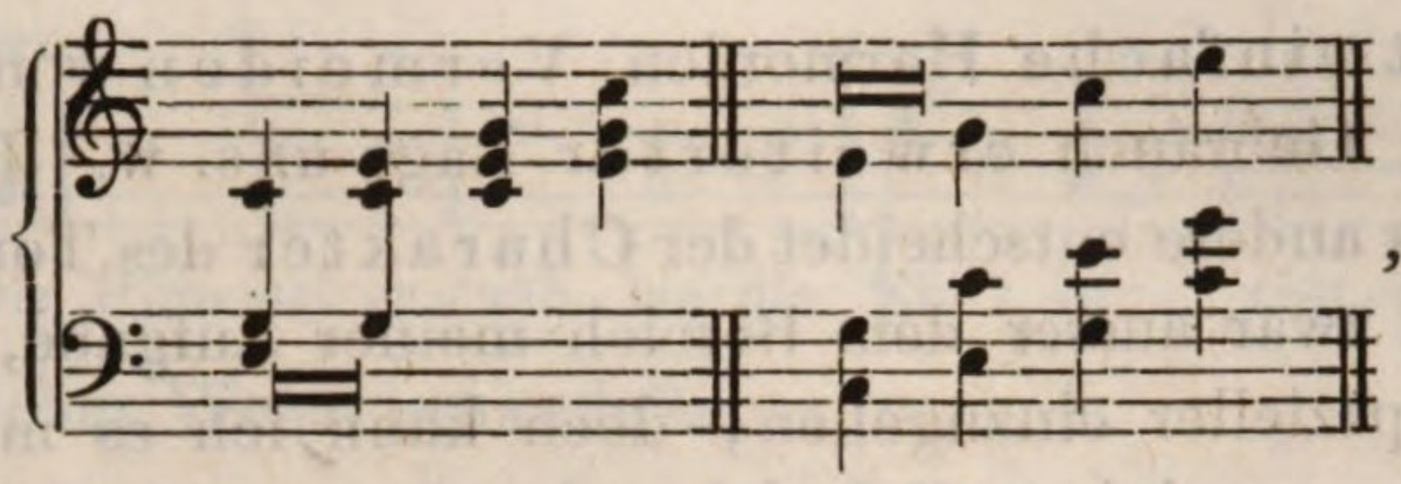
Die beiden Unterstimmen machen hierbei anfangs eine dudelsackähnliche Wirkung. Dieser Satz ist, wie bei dem ähnlichen Fall im dreistimmigen Satze, jedoch mehr instrumental, als vocal. Die Natursänger selbst werden stets eine lebensfrische Zweistimmigkeit mit Octavenverdopplungen diesem Einerlei der Vierstimmigkeit vorziehen. Nichts desto weniger erscheinen die beiden Unterstimmen aber so naturgemäss. Haydn malt übrigens den Dudelsack in seinen »Jahreszeiten« idealisirend:

Auf diesem Instrument werden nämlich fortwährend Tonica und Dominante in der Tiefe ausgehalten, während eine Melodie als Oberstimme erklingt.

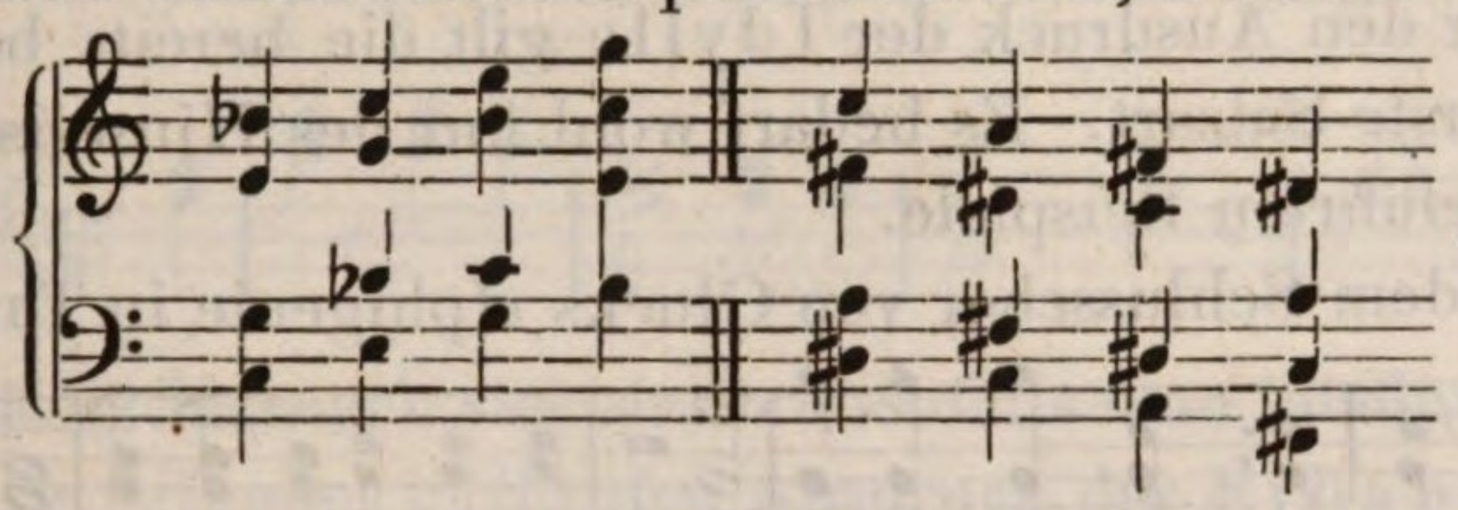
Sobald das blosse Naturalisiren verlassen wird, tritt wieder eine Uebergangssatzart auf. Zu ihr führt auch hier die leitereigene Sextenaccordreihe, indem die vierte Stimme Tonica oder Dominante dazu aushält oder immer wieder angiebt:



Das Ganze ist als eine verstärkte leitermässige Figuration des festgehaltenen Tones anzusehen. Aehnlich ist es mit der Dreiklangstonreihe:



welcher sich die des Vierklangs, aber nur im Hauptsepti-
men- und verminderten Septimenaccorde, anreiht:



Die letztere ist vorzugsweise instrumental.

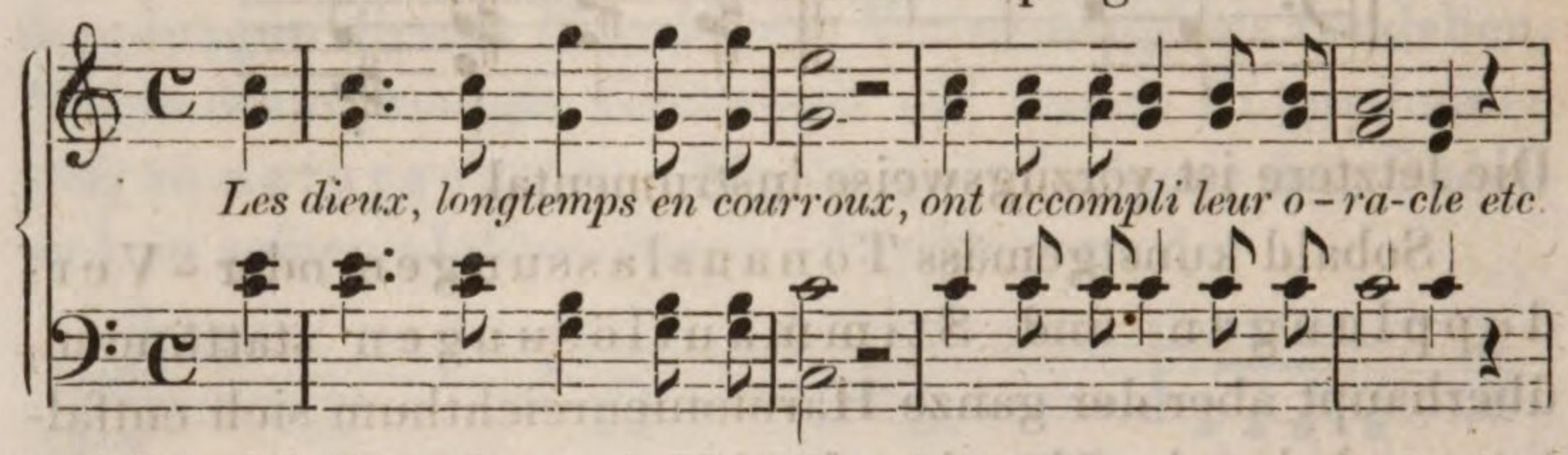
Sobald kunstgemäss Tonauslassungen oder -Verdopplungen und Stimmauflösungen stattfinden, überhaupt aber der ganze Harmonienreichthum sich entfaltet, erscheint der vierstimmige homophone Satz als vollkommenste Ausgestaltung einer Melodie und als möglichst erschöpfender musikalischer Ausdruck einer individuellen Empfindung. Die melodieführende Stimme wird durch die drei hinzutretenden anderen nur gehoben und vervollständigt. — Naturgemäss liegt die Melodie wieder in der Oberstimme, sie kann aber auch einer andern anvertraut sein und so charakteristisch auftreten. Die Aussenstimmen müssen wieder vor Allem im schönsten Verhältniss erscheinen, und darum ist hier die Gegenbewegung besonders am Orte.

Auf den ersten Blick möchte man glauben, dass der homophone Satz schon für sich eine bestimmte Stilart sei, und dass er, überhaupt nur dem Wesen derselben entsprechend, und dabei correct erscheinend, schon auf Vollkommenheit Anspruch habe. Dem ist aber nicht so. Dieselbe Melodie kann auf mannichfache Weise homophon behandelt werden und doch nur eine davon genügen. Die eine gestattet Harmoniereichthum, Einführung von Dissonanzen, Gebrauch von enger Lage, die andere

verlangt einfache Harmonien, Vermeiden von Dissonanzen, Gebrauch erweiterter Lage u. s. w. Für eins oder das andere entscheidet der Charakter des Tonstücks. Es liegt zwar ausser dem Bereich meiner Aufgabe, hierauf schon spezieller einzugehen, doch kann ich es mir nicht versagen, an einigen Beispielen den Unterschied der Wirkung von solchen homophonen Sätzen zu zeigen.

Für den Ausdruck der Idylle gilt die bereits besprochene erste Satzart. Es bedarf wohl nur des Hinweises auf die angeführten Beispiele.

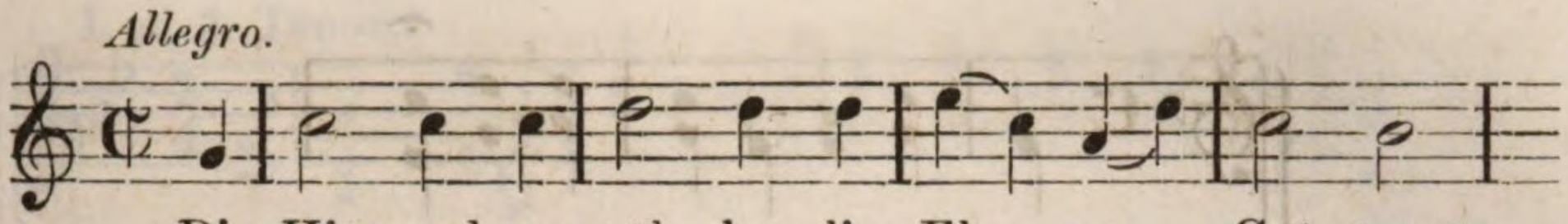
In dem Schlusschor von Glucks »Iphigenie in Tauris«:



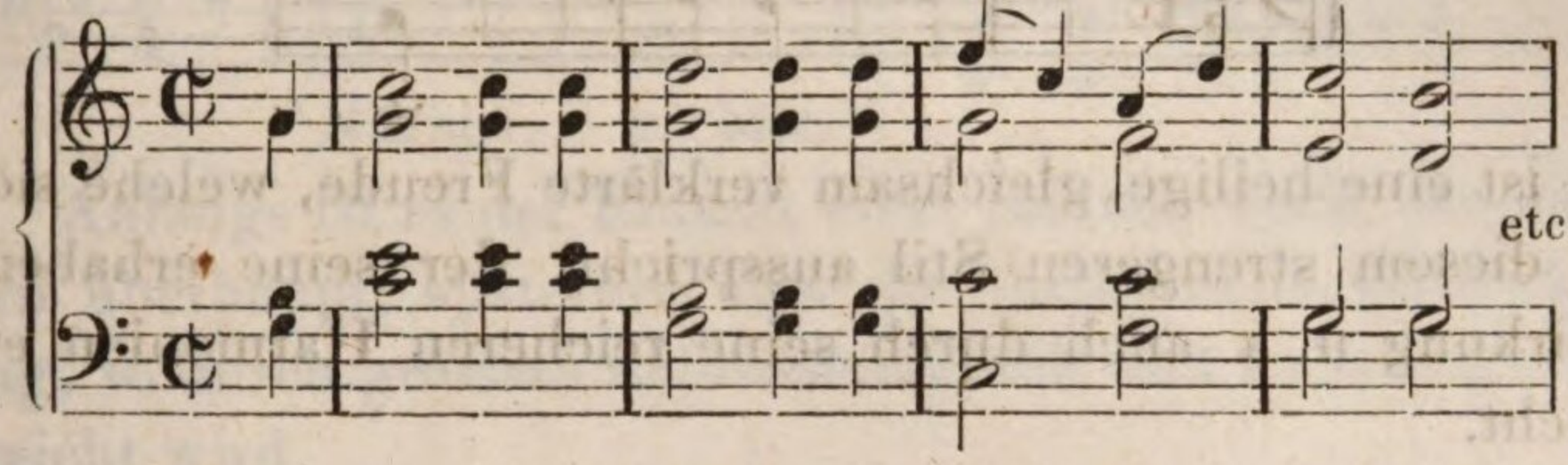
spricht sich Kraft und Heldenjubel aus; es sind einfache Harmonien gewählt, die grossentheils in enger Lage auftreten. Die hohe Basslage bewirkt einen besonders hellen Klang.

Mozart wendet ähnliche Mittel an zum prachtvollen Ausdruck freudiger Hochverehrung im allgemeinen Chor aus der »Zauberflöte«:

Auch hier ist mehr die enge, als die erweiterte Accordlage angewendet, und wie im vorigen Chore, ergehen sich Bass und Mittelstimmen nur in den nothwendigsten Intervallen; ihre Melodie ist immer noch eine sehr untergeordnete. Wenn Haydn dagegen die Melodie zu dem Schlusschore des ersten Theils seiner »Schöpfung«:



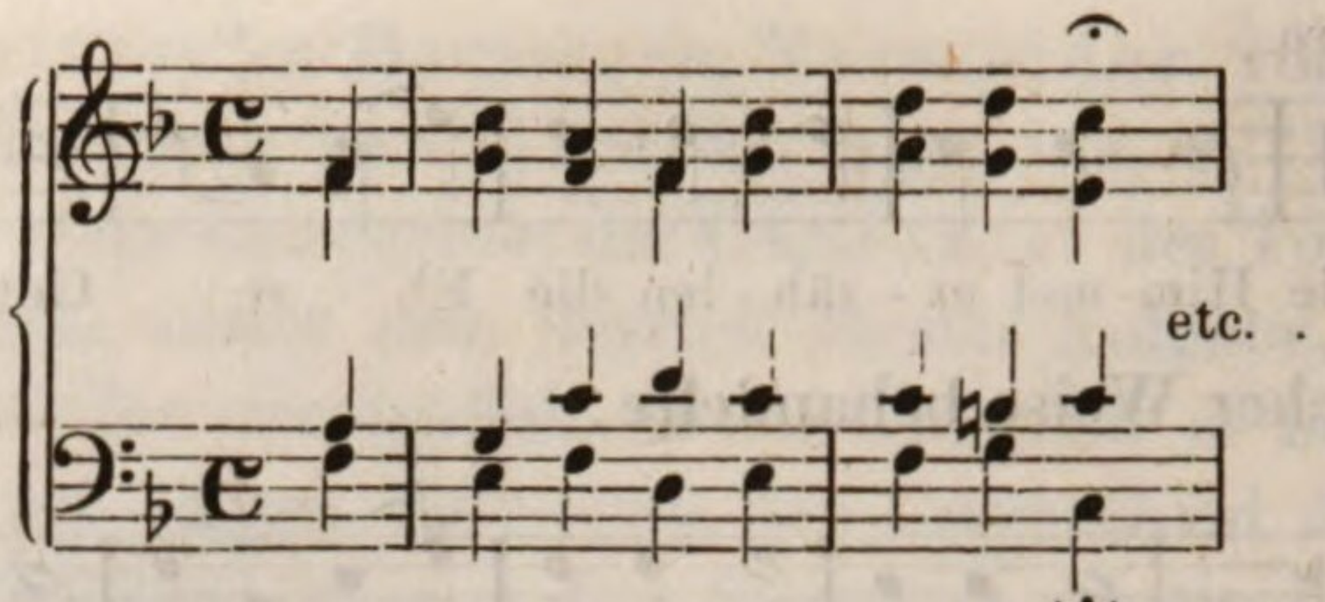
in ähnlicher Weise behandelte:



so spräche hiernach sich darin ebenfalls eine jubelnde Kraft aus. Er will aber in ihr den Ausdruck der Erhabenheit und Würde niederlegen, wie sie einer freudigen Verehrung der göttlichen Majestät im Naturgottesdienste zukommt, und so setzt er denn:

Er wählt also die weite Harmonielage, hervortretende Gegenbewegung in den Aussen- und interessante Bewegung in den Mittelstimmen. Der Bass wendet sich mehr zur Tiefe, weil das so entstehende dunklere Toncolorit dem Ernst und der Würde des Inhalts angemessen ist. Für den Ausdruck christlich-kirchlicher Erhabenheit würde jedoch eine solche Behandlung noch nicht genügen; wir würden sie zwar einfach wünschen, der Individualität einer ganzen Gemeinde entsprechend, aber auch an den Ernst und die Heiligkeit des Ortes der Anbetung mahnend, welcher jede Erinnerung an profane Musik von sich weis't.

In dieser Art gehalten, erscheint der Satz des Chorals »Wie herrlich ist die neue Welt« im »Tod Jesu« von Graun:

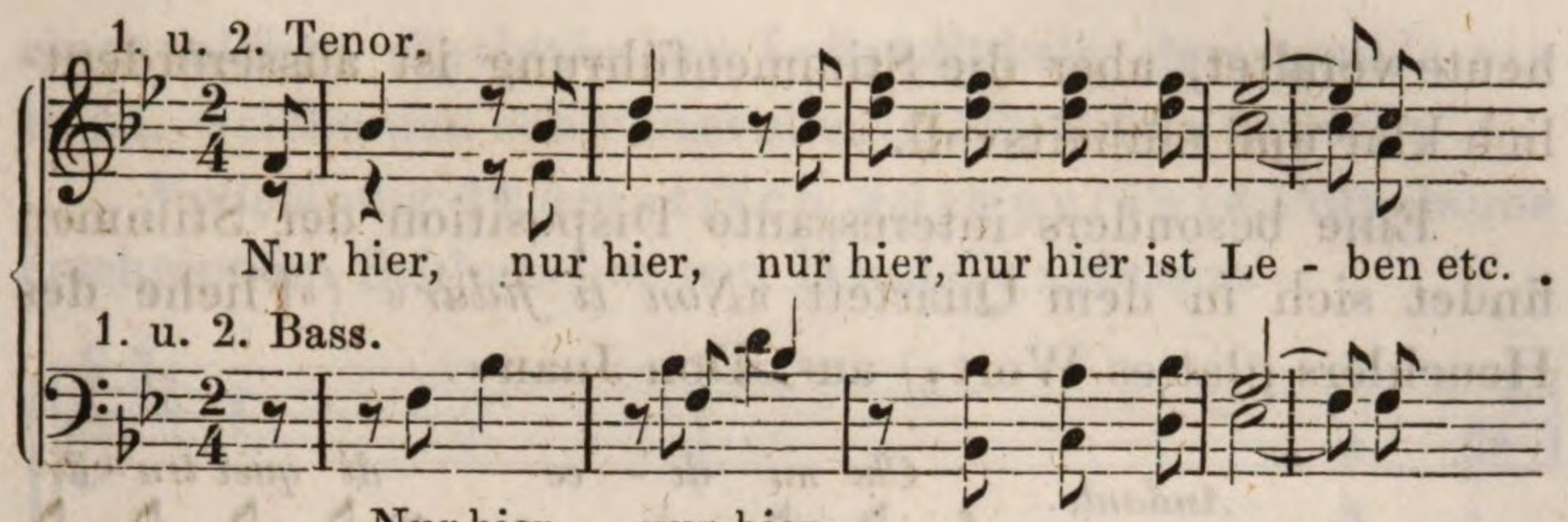


Es ist eine heilige, gleichsam verklärte Freude, welche sich in diesem strengeren Stil ausspricht, der seine erhabene Wirkung u. a. auch durch seine reicheren Harmonien erreicht.

Mit dem Lösen der Stimmen von einander, anfangs einer, später mehrerer, endlich aller, geht der homophone Satz allmälig in den polyphonen über, die Stimmen individualisiren sich mehr und mehr und aus dem einfach Lyrischen wird etwas Dialogisirend-Dramatisches.

So lös't sich z. B. die Sopranstimme von den übrigen Stimmen ab in dem Chor aus Haydn's »Schöpfung«:

Noch freier werden die Stimmen im Chor der Gefangenen aus Beethoven's »Fidelio«:



Anfangs ist es der Eintritt einer Stimme nach der andern überhaupt, späterhin aber die thematische Entwicklung, wodurch grössere Selbstständigkeit und Lebendigkeit erreicht wird.

Zu wahrer Selbstständigkeit steigert sich die Stimmenfolge im Quartett »*Andrò ramingo*« aus Mozart's »Idomeneo«:

und zwar durch imitirende Eintritte. Die thematische Erfindung selbst ist nicht bedeutend, und die Floskel:

durch ihre allzuhäufige Anwendung bei Sequenzen in Fugen und sonst auch bei Schlüssen in der Kirchenmusik, im Laufe der Zeit etwas verbraucht und

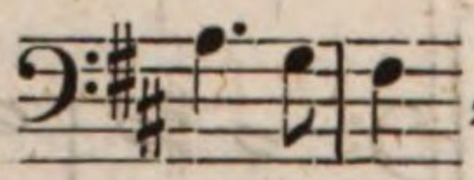
heute veraltet, aber die Stimmenführung ist ausserordentlich klar und einheitsvoll.

Eine besonders interessante Disposition der Stimmen findet sich in dem Quartett »*Non ti fidar*« (»Fliehe des Heuchlers glattes Wort«) aus »Don Juan«.

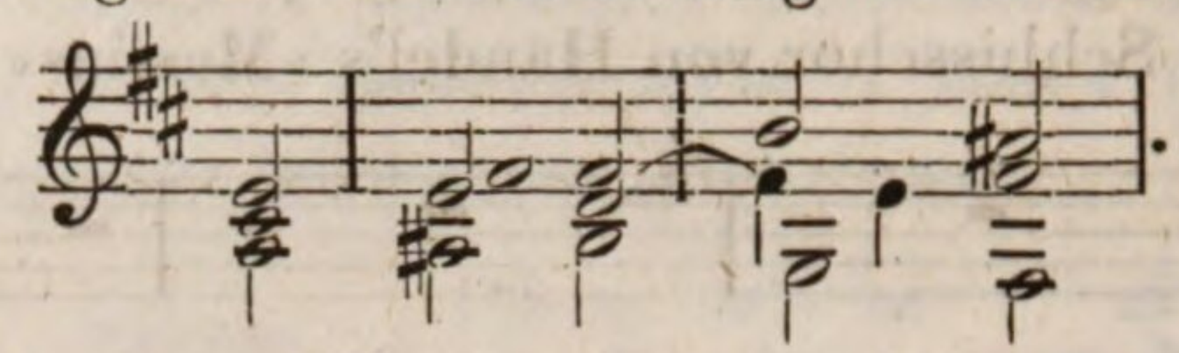
Donna Anna und Don Ottavio führen die Melodie als Mittelstimmen in einer Imitation; Don Juan giebt dazu in einer rhythmisch ähnlichen, aber melodisch verschiedenen Weise die Bassstütze; Donna Elvira hat dagegen nichts als Rhythmus für den einen ihr zugetheilten hohen Ton $(\bar{\bar{f}})$. Dieser bildet aber — dass ich so sage — den Centralton des ganzen, orgelpunktartig angelegten Satzes, indem er wie ein springender Punkt von der einen zur andern Stimme übergeht. Die melodische Monotonie in der Stimme Elvirens kommt nun in den Triolen: zu

einer solchen rhythmischen Lebendigkeit, dass gerade sie es ist, welche den schwungvollen Halbschluss bewirkt.

Vollständig thematisch ausgeprägte Polyphonie erscheint im Schlusschor von Händel's »Messias«:

Dem Tenor: folgt der Bass mit dem Anfange des Thema's in der Gegenbewegung:  , diesem der Alt, dasselbe in ähnlicher, aber ausgedehnterer Weise bringend: , endlich der Sopran mit

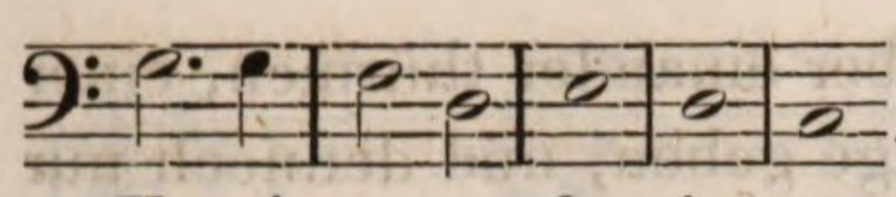
dem Thema in seiner ursprünglichen Gestalt. Jede Stimme bildet eine Melodie für sich. Dadurch, dass alle zu einander treten, ergeben sich wie zufällig die Harmonien:

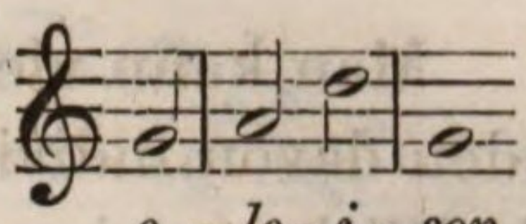


Würden diese aber nicht als eine einheitliche, natürlich zusammenhängende Folge vor dem geistigen Ohre des Componisten gestanden haben, so würden sie des stets hierbei erforderlichen Flusses entbehren. Der Satz ist auch grossentheils nach den Regeln des strengen Stils geschrieben.

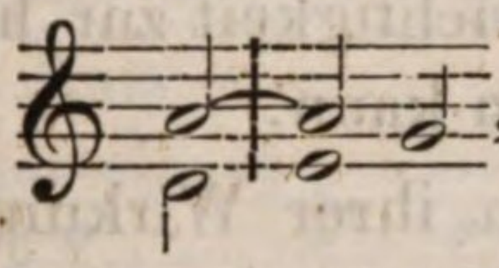
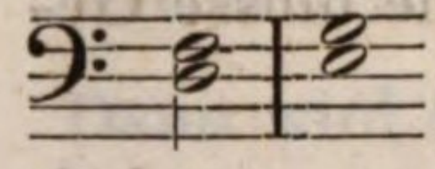
Als Beispiel ganz strenger Behandlung sei der Anfang eines Canons von Fux angeführt, dessen »*Gradus ad Parnassum*« auch Haydn zum Studium gedient hat.

Bass und Alt, und Sopran und Tenor führen zwei verschiedene Canons in der None aus. Der erste beginnt:


Ky - ri - e e - le - i - son

, der zweite: 
e - le - i - son

.

In dem drittletzten Takte: treten drei dicht neben einanderliegende Secunden (von denen die eine freilich als None erscheint) in ein dissonirendes Verhältniss. Sie entstehen durch den Quartenvorhalt des Altes vor der Terz:  , welche sich bereits im Tenor findet:  . So unangenehm sie klingen, so correct sind sie doch. Aus der überaus kunstvollen Composition tritt uns übrigens wieder mehr eine gelehrte Toncombination, als eine gefühlswarme Erfindung entgegen.

Wenn nun auch nicht ein jedes dieser Beispiele auf dem Grade der einfachsten Compositionsformen steht, welche bis jetzt zur Sprache gekommen sind, so musste es doch angeführt werden, damit ein Ueberblick über alle Satzarten gegeben werden konnte, um die Beobachtung an Tonstücken, wie sie uns tagtäglich vorkommen, so früh als möglich fruchtbringend zu machen. — Der Unterschied zwischen einer blossen Harmonienfolge und einem mehrstimmigen Satze wird dadurch deutlich hervorgetreten sein, und es wird sich erkennen lassen, dass der Harmonienfluss sich mit dem Flusse verschiedener zusammentretender selbstständiger Melodien zu ergänzen habe, und, wie die melodische Erfindung hauptsächlich in der rhythmischen Ausgestaltung einheitlich zusammengehöriger Töne lag, die Kunst des mehrstimmigen Satzes hauptsächlich in der eurhythmischen und symmetrischen Führung und Gruppirung einheitlich zusammengehöriger Melodien zu suchen ist.

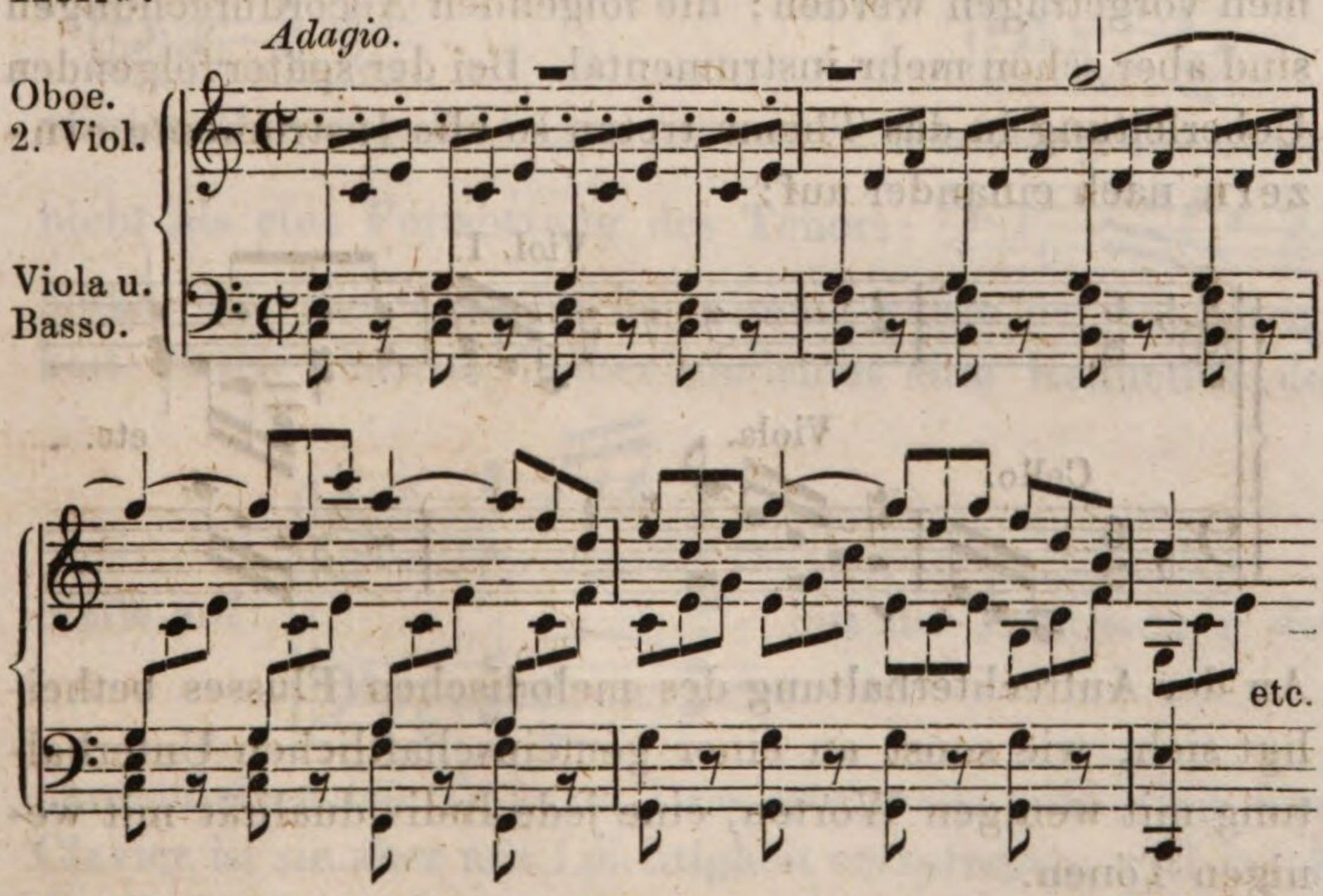
Man kann viele Stimmen über einander thürmen, einer jeden davon individuelles Gepräge geben, und dennoch nur die Wirkung eines wirren Durcheinander erreichen. Ohne Harmonie ist aber kein Wohlklang, und ohne Ordnung keine Klarheit möglich, ohne Klarheit keine Fasslichkeit, und ohne Fasslichkeit kein Genuss an irgend einer Kunstform zu finden.

Vorübergehend macht dagegen eine scheinbare Verwirrung in den Stimmen, eine Aufhebung der Symmetrie, ein Gewölk von Dissonanz und Disharmonie eine um so grössere Wirkung, als das Ohr mit Leichtigkeit zur harmonischen Lösung des Räthsels gelangen kann.

Jede Ueberladung rächt sich in ihrer Wirkung, am meisten aber dann, wenn sich in der Kunst eine blosse Gelehrsamkeit geltend machen will.

Mit dem vierstimmigen Instrumentalsatze verhält es sich, wie mit dem zwei- und dreistimmigen. Der Uebergang dahin wird durch Begleitung einer Gesangstimme gebildet, wie sie z. B. in dem Sextett aus »Don Juan«, bei der Partie des Ottavio, sich zeigt:

Dann wird die Vocalmelodie ebenfalls einem Instrument übertragen. So in dem Orchestersatz zu Anfang des Duetts mit Chor aus Haydn's »Schöpfung«: »Von deiner Güt', o Herr«:



Alles ist hier darauf angelegt, dass trotz der Vollständigkeit der Harmonie die melodieführende Stimme von der Begleitung gehoben, keineswegs aber erdrückt werde. Das Nebensächliche ordnet sich dem Hauptsächlichen unter.

Ein Beispiel eines Instrumentalsatzes mit vier selbstständigen Stimmen sei dem *D* moll-Quartett von Mozart entlehnt. Das *Andante* desselben beginnt:

Die beiden ersten Takte könnten allenfalls von Singstimmen vorgetragen werden; die folgenden Accordbrechungen sind aber schon mehr instrumental. Bei der später folgenden Ueberleitung in das Thema treten so alle Instrumente einzeln nach einander auf:

An der Aufrechterhaltung des melodischen Flusses betheiligt sich, wie sonst an einer gemeinschaftlichen Unterhaltung mit wenigen Worten, eine jede Individualität mit wenigen Tönen.

Eine solche vorübergehende Ein- oder Minderstimmigkeit im mehrstimmigen Satze ist auch als das natürlichste dynamische Mittel zur Erreichung von Licht und Schatten stets von grosser Wirksamkeit.

Indem die Instrumente leichter als die menschliche Stimme manche Schwierigkeiten überwinden können, finden sich im Instrumentalsatz auch häufiger, als im Vocalsatz Toncombinationen, welche auf den ersten Blick befremden, indem Vorhalte, Wechsel- und Durchgangstöne die Harmonien verschleiern. Sebastian Bach schreibt z. B. im Präludium zur *Es* dur-Fuge des »wohltemperirten Claviers«:

. Das Ohr würde nicht wissen, wohin es den ersten Ton des Basses bringen sollte:

, zumal gleich darauf:

wieder Dissonanzen folgen, wenn es den Gang des Basses nicht als eine Fortsetzung des Tenors:

hörte. Für die menschliche Stimme würde der Schwierigkeit dieses Eintritts halber vielleicht eine Reduction der Stelle auf:

mit der Entkleidung des harmoniefremden Tons im Bass geeigneter sein; auf dem Clavier ist sie aber mit Leichtigkeit vorzutragen, und durch die Reduction würde offenbar nur der Stimmenfluss des Ganzen verlieren.

Mit Recht könnte man übrigens fragen: warum ich von einem Meister, wie Sebastian Bach, der gerade in der

Polyphonie so sehr hervorragt, bisher so wenige Beispiele gebracht habe? Der Grund davon ist der, dass Seb. Bach, selbst wenn er für Singstimmen schreibt, doch vorwaltend instrumental, oder vielmehr nach dem Geist der Tonkunst im Allgemeinen denkt. So entstehen für die Ausführenden, wie für die Hörenden manche Schwierigkeiten, die bei der Grösse und Tiefe seiner Intentionen zwar gern hingenommen und überwunden werden, aber doch nicht immer als normale Beispiele anzuführen sind. Er hat hierin eine gewisse Aehnlichkeit mit Beethoven. Während Händel und Mozart bei ihrer grossen Objectivität fast immer mustergültig sind, so können Bach und Beethoven bei ihrer grossen Subjectivität doch nur mit Vorsicht als Muster aufgestellt werden. Der Grösse beider Genien kann dies unmöglich Abbruch thun, ja mit ihrer gerechten Beurtheilung muss ihre Anerkennung wachsen, da sie gerade in ihrer subjectiven Eigenthümlichkeit die beiden erstgenannten überragen.

Der über vier Stimmen hinausgehende Satz hat über reichere Mittel zu gebieten, folgt aber in Allem nur den bereits ausgesprochenen Grundsätzen. Sämmtliche Stimmen können zuerst miteinander erklingen. Hierbei wird eine öftere Intervallenverdopplung nothwendig, die Stimmen kreuzen sich, eine geht über die andere hinaus und umgekehrt. Alles regelt sich aber nach den bereits angeführten Gesichtspunkten. Eine Stimme kann ferner nach der andern eintreten. Hier muss wieder eine sich aus der Compositionsanlage ergebende Ordnung walten. Endlich können sich mehrere Stimmen anderen, in Gruppen vereint, gegenüberstellen. Der fünfstimmige Satz kann so u. a. aus einer Vereinigung von zwei und drei, oder einer und zwei mal zwei, der sechsstimmige von drei und drei, oder zwei mal drei, wie auch von vier und zwei, der achtstimmige von vier und vier, oder vier mal zwei, auch sechs und zwei, und fünf und drei Stimmen u. s. w. gruppirt sein. Aus dem vierstimmigen Satz erwächst auf solche Weise der

sechzehnstimmige, wenn sich eine jede Stimme wieder zu einem grösseren Verein von vier Stimmen erweitert.

Oft tritt die Vielstimmigkeit auch als ein dynamisches Mittel auf. Der Satz wird auf wenige Stimmen zusammengezogen und wieder zu allen Stimmen entfaltet. So entstehen Schattirungen, welche in der Minderstimmigkeit nicht zu erreichen sind. Hierbei ist jedoch zu bemerken, dass das, was auf der einen Seite an Klangfülle gewonnen wird, auf der andern an Schallkraft verloren geht, sobald nicht die Besetzung der Stimmenzahl entspricht. Ist das Letztere aber der Fall, so können, namentlich durch den vielstimmigen Vocalsatz *a capella*, die mächtigsten Wirkungen erreicht werden. Er wird dann zu dem höchsten Symbol des Erhabenen, indem fast alles Lebende vereinigt scheint, das Göttliche und Ewige darzustellen. Um so z. B. die Disposition eines achtstimmigen Satzes, vom einstimmigen Eintritt bis zum vollen, gleichzeitigen Erklingen aller Töne, zu zeigen, sei der Anfang des bereits erwähnten »Crucifixus« von Lotti angeführt:

Hier, wie dort, wo sich das »*Passus*« und »*sub Pontio Pilato*« zu so mächtigen Klängen vereinigen und der harmonische Querstand zwischen Sopran und Bass (bei *a*) zum Ausdruck des maasslosen Leidens wird:

erklingen jedoch nur sieben verschiedene Töne zu gleicher Zeit. Erst am Schluss, bei dem »*e t sepultus est*«:

werden alle acht Töne hörbar, also nur einmal im ganzen Tonstücke.

Doch theils aus dem Grunde, das sich die zur Ausführung einer solchen Composition nothwendigen, tüchtigen Kräfte so selten vereinigt finden, theils deshalb, weil dem vielstimmigen Satze oft auch sonst in Bezug auf die Aufführung sich grosse Schwierigkeiten in den Weg stellen, findet sich derselbe seltener, als der vierstimmige, und Meister, wie Mozart und Händel, haben in den meisten ihrer Werke sich hauptsächlich nur des vierstimmigen Satzes bedient. Von Haydn wird erzählt, dass er, nachdem er in seiner Studienzeit sechzehnstimmige Sätze *a capella* componirt hatte, später selbst von dem Versuche, ein Streichquintett zu schreiben, abgestanden sei. Aus dem angefangenen Quintett wurde ein Quartett. An der Fertigkeit, fünfstimmig zu schreiben, fehlte es ihm gewiss nicht. In dem gewöhnlichen Streichquartett hatte er aber für den Ausdruck seiner Intention so genügende Mittel, dass er daran zweifelte, einer fünften Stimme noch Eigenthümlich-

keit genug geben zu können, die zu ihrer Einführung berechtigte. So hoch stand sein Ideal von der Vollkommenheit des mehrstimmigen Satzes, dass er es vorzog, lieber in einer minderen Vollstimmigkeit ihm durchaus treu zu bleiben, als in einer grösseren Vollstimmigkeit ihm untreu zu werden.

Solosätze unterscheiden sich von Tutti- oder Chorsätzen übrigens nicht allein durch die Stimmbesetzung, sondern auch durch die — ebenfalls wieder »Stil« genannte — besondere Art und Weise ihrer Composition. Abgesehen davon, dass diese, wie jede Compositionsgattung ihre Grenzen inne zu halten hat, dürfen den Solisten grössere Freiheiten gestattet und auch grössere Schwierigkeiten angemuthet werden, als den Ripienisten oder Choristen.

Zum Schlusse möchte ich noch einmal kurz zusammenfassen, worauf es bei der Beurtheilung des vier- und mehrstimmigen Satzes ankommen kann. Wie bei dem dreistimmigen, müssen wir auch hier vor Allem schönen Verhältnissen in den Stimmen und ihrer Bewegung zu einander begegnen. Dass die letztere in voller Freiheit geschehe, ist ein Haupterforderniss, dem desto schwerer zu genügen ist, je mehr Stimmen zu einander treten. Es darf ferner ein Satz weder an Armuth, noch an Ueberladung von Harmonien leiden; er soll durch sie an Interesse gewinnen, aber nicht an Klarheit verlieren. Das Neue in der Erfindung darf überhaupt nicht sowohl in harmonischen Combinationen, als in der Zusammenführung der Stimmen zu eigenthümlich rhythmischer Gruppirung zu suchen sein, wenngleich diese dabei auch nicht in dem Geleise der Gewöhnlichkeit einhergehen dürfen. Melodie und Rhythmus im Speziellen müssen wieder den Gesetzen entsprechen, von welchen bereits in den ersten Vorträgen die Rede war. An jede besondere Satzart muss endlich auch der sich aus ihr selber ergebende Maassstab angelegt werden, da jede ihre Berechtigung für sich hat.

Nachdem sich uns nun der Reichthum harmonischer und mehrstimmiger Ausdrucksmittel, welcher der Musik zu Gebote steht, nach all' diesen Richtungen hin erschlossen hat, kehren wir wieder zu dem einfachen Satze zurück, um diesen zu ausgedehnteren Compositionen sich entwickeln zu sehen. Und so wird den Inhalt meines nächsten Vortrages die erweiterte Liedform und die Modulation bilden.

Siebenter Vortrag.

Die erweiterte Liedform und die Modulation.

Indem ich zu der Erweiterung der Liedform übergehe, knüpfe ich an die einfachste, rhythmisch-melodische Satzbildung an, wie sie in den drei ersten Vorträgen zur Sprache gekommen ist. Ein Satz war hiernach das kleinste, in sich abgerundete, musikalische Ganze, das als ein solches eine Empfindung oder doch eine Stimmung aussprach. Mindestens bestand er aus zwei oder drei Gliedern (Einschnitten — Absätzen). Diese konnten sich zu vier, sechs, acht oder zwölf und mehr Takten erweitern; mussten dadurch aber wieder die nöthige Klarheit und Uebersichtlichkeit erhalten, dass sich ein Theil einem andern, ein Nachsatz einem Vordersatze gegenüberstellte. Der erste hatte dann nur einen Halbschluss; erst im letzten erschien der volle Abschluss.

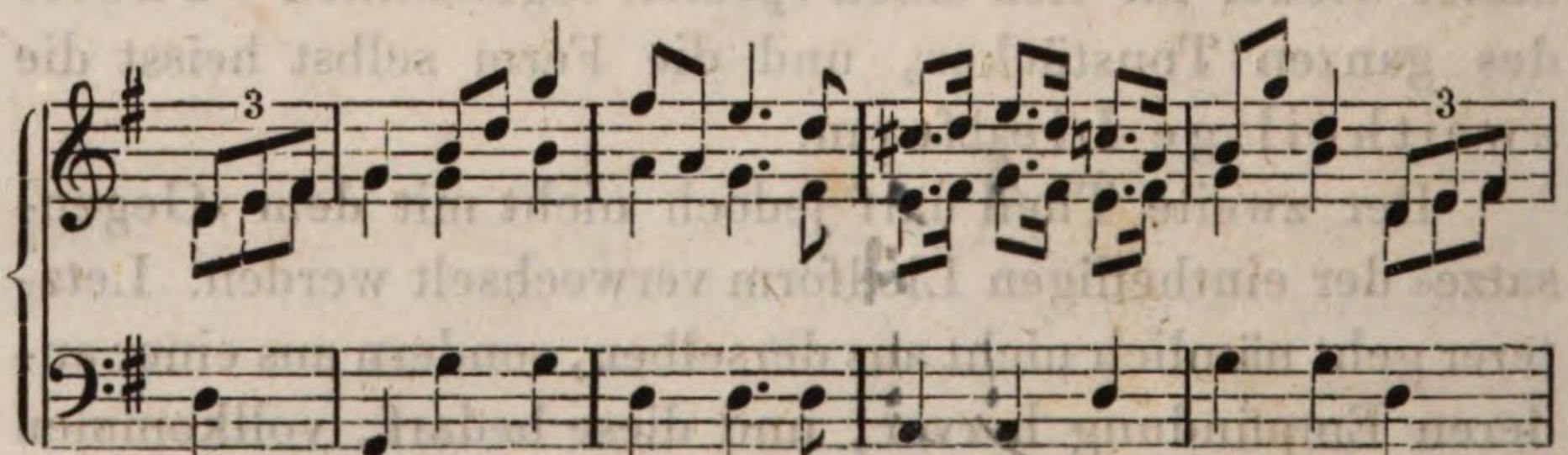
Zu einem solchen kürzern oder längern Satze kann nun wieder ein zweiter treten, ihn zu erweitern oder zu ergänzen, indem er als eine Folge, oder als eine Erläuterung, oder auch nur als eine Art vergleichender Parallele zu demselben erscheint. Jeder dieser Sätze bildet wieder für sich einen speziell sogenannten »Theil« des ganzen Tonstückes, und die Form selbst heisst die zweitheilige Liedform.

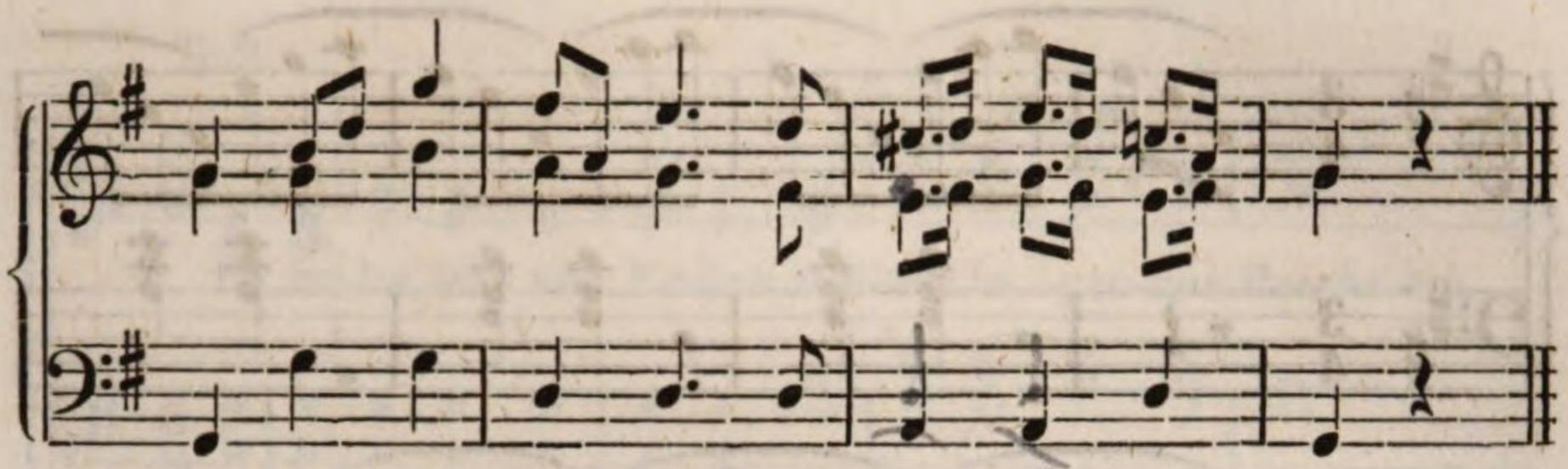
Der zweite Theil darf jedoch nicht mit dem »Gegensatze« der eintheiligen Liedform verwechselt werden. Letzterer geht nämlich nicht aus derselben, sondern aus einer anderen Empfindung hervor, und diese bedarf, vollkommen

ausgesprochen, wieder eines besonderen Formtheiles für sich. Wir lernten ihn schon als den Keim des Trio's kennen, dem wir weiterhin in vollkommener Entwicklung wieder begegnen werden.

Die unvollkommenste Form der Zweitheiligkeit ist diejenige, in welcher beide Theile in der Tonica stehen. So findet sie sich z. B. in dem Tyroler Volksliede:

Der erste Theil schliesst also in der Tonica. Der zweite Theil:





beginnt und schliesst ebenfalls mit derselben. Beide Theile stehen nur in losem Zusammenhange, und diesen erklärt fast allein der Inhalt. In dem ersten Theile spiegelt sich nach den Worten die Frühlingslust in lyrisch-epischer Schilderung der Natur wieder; im zweiten Theile, der nur auf »la« gejodelt wird, jubelt die Seele in reiner Lyrik auf. Der erste Theil würde aber fast so gut auf den zweiten folgen können, als der zweite auf den ersten folgt. Die Mannichfaltigkeit entbehrt mithin noch der aus der Einheit hervorgehenden Nothwendigkeit.

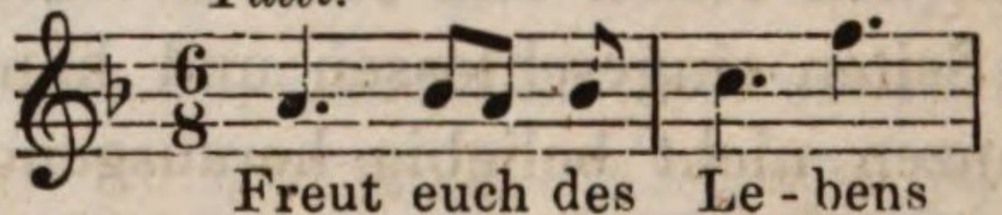
Um derselben das Launenhafte zu nehmen, ergreift man zunächst das rhythmisch-formelle Mittel der Symmetrie, so wie dieselbe in den ersten dreigliedrigen Formen auftrat. Man kommt nämlich, wie dort nach dem zweiten Gliede, hier nach dem zweiten Satz auf den ersten Anfang wieder zurück. Der zweite Satz tritt also in die Mitte zwischen den ersten und seine Wiederholung; er ist von beiden Seiten eingeschlossen und kann ohne Zerstörung des Ganzen nicht beliebig herausgenommen werden; am wenigsten dann, wenn er auch in einer andern Tonart steht. In Dur ist dies gewöhnlich die der Dominante (von *c* — *g*), manchmal auch der Mollmediante (von *c* — *e* moll), in Moll die der vorzeichenverwandten Durtonart (von *c* moll — *es* dur), oder bisweilen auch der Molldominante (von *c* — *g* moll). Der erste Theil und seine Wiederholung, welche als dritter gezählt wird, erscheinen in der Tonart der Tonica. Und so ist die dreitheilige Liedform entstanden.

In dem Walzer aus Weber's »Freischütz«:

steht der erste Theil in der Tonica. Auf diesen folgt der zweite, indem gerade dieselbe Melodie in die Dominante transponirt ist:

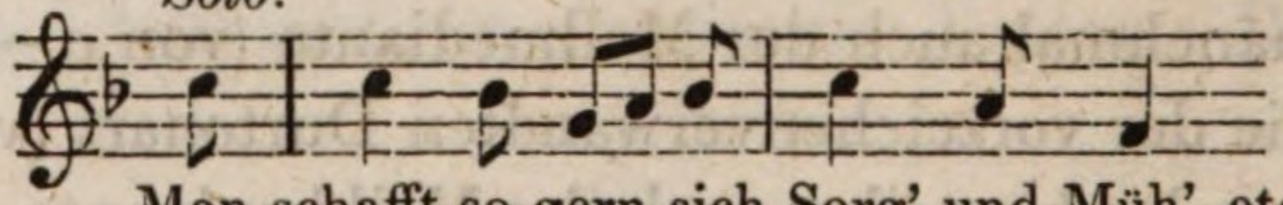
nur die Begleitung ist bewegter. Und den dritten Theil bildet als Schluss des Ganzen die Wiederholung des ersten,

Tutti.

Nägeli's Lied:  hat im

zweiten Theil eine abweichende Melodie:

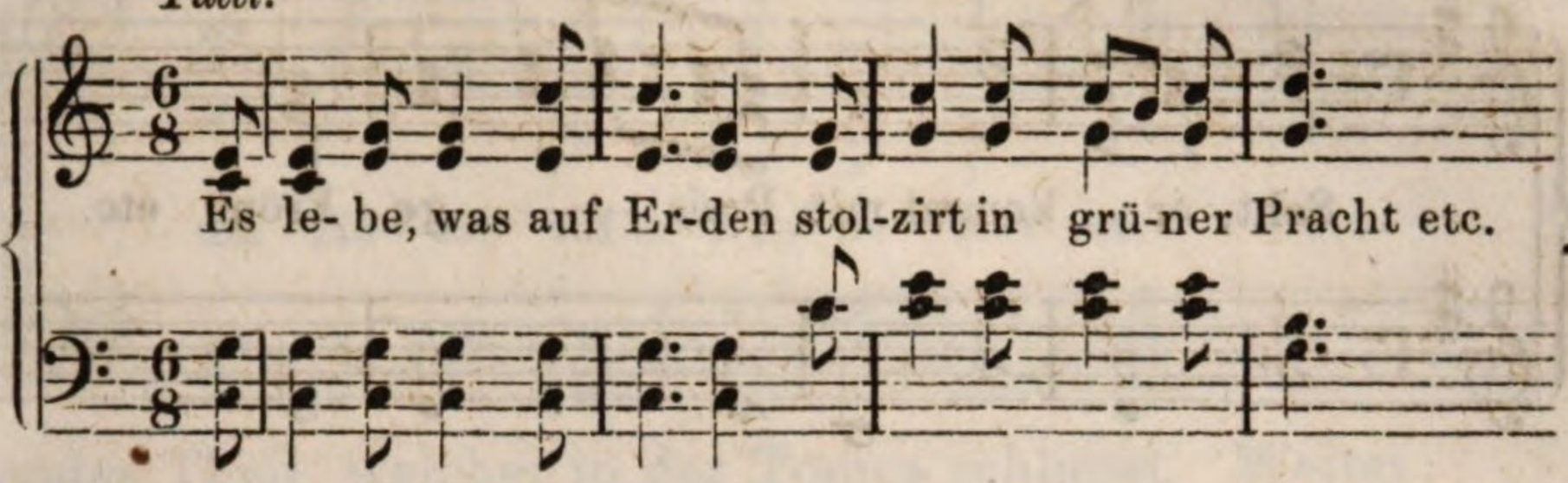
Solo.



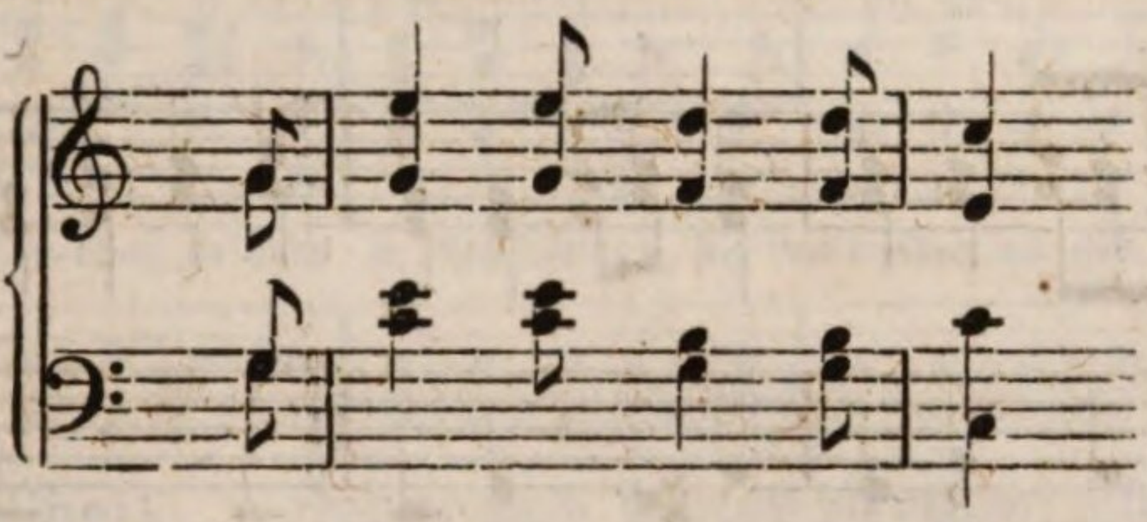
Man schafft so gern sich Sorg' und Müh' etc.

Diese bewegt sich indessen, obwohl sie im Halbschlusse zu der Dominante kommt: , noch in der Tonart der Tonica.

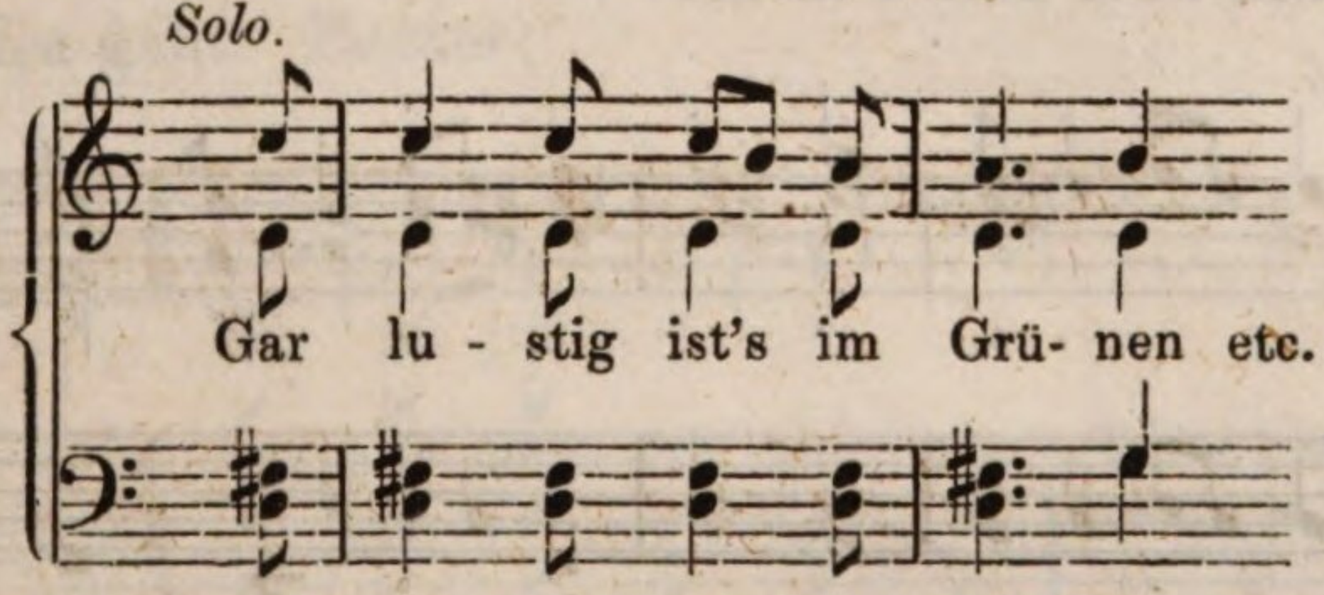
Ganz in der Dominante steht der zweite Theil von:



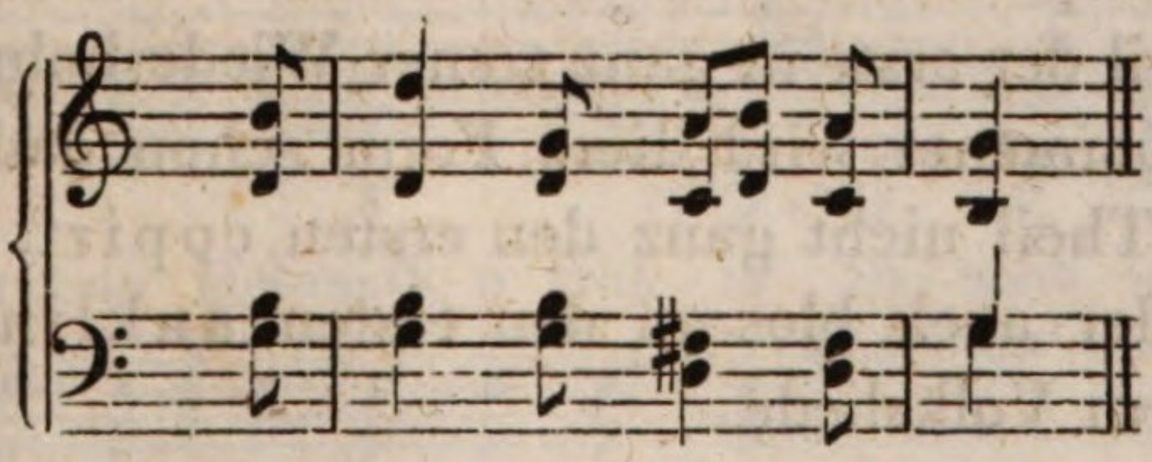
Der erste hat in der Tonica geschlossen:



der zweite Theil beginnt:



sogleich mit der Dominantendominante, und nachdem er sich in der Dominante festgestellt, schliesst er:



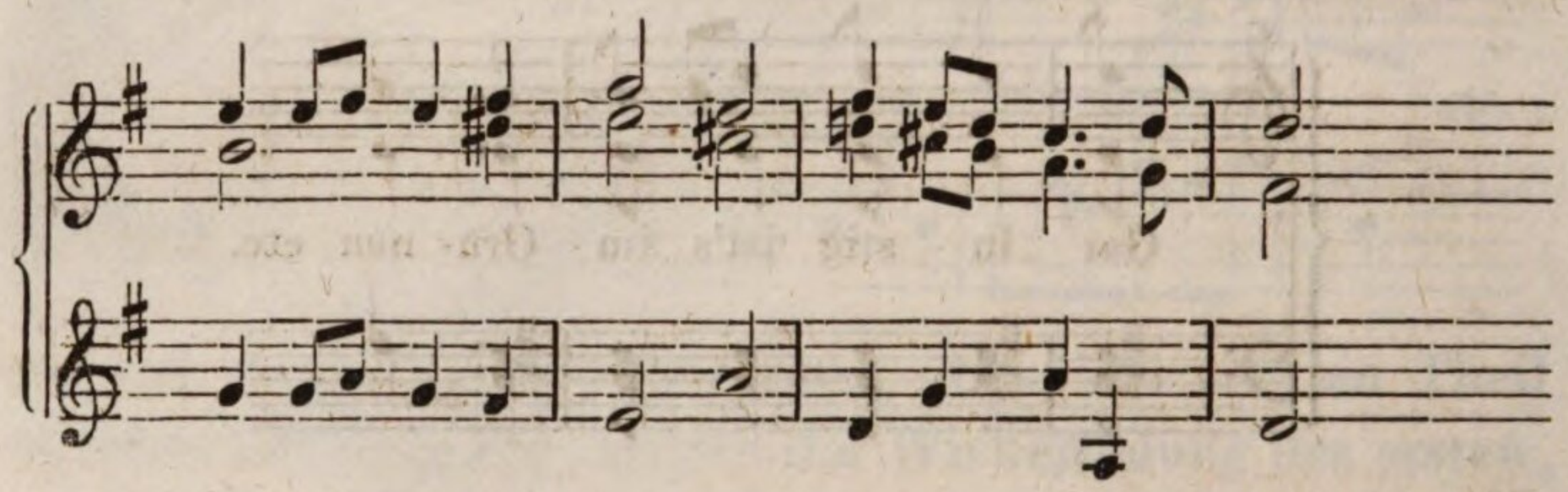
auch in dieser, worauf der erste Theil wiederholt wird.

In beiden Liedern enthält der erste Theil seinem Wortinhalte nach das Allgemeinere, der zweite das Besondere; deshalb wird der erste auch meistens vom Chor, der zweite von einer Solostimme gesungen.

Händel hat in seinem Chore aus »Judas Maccabäus«:

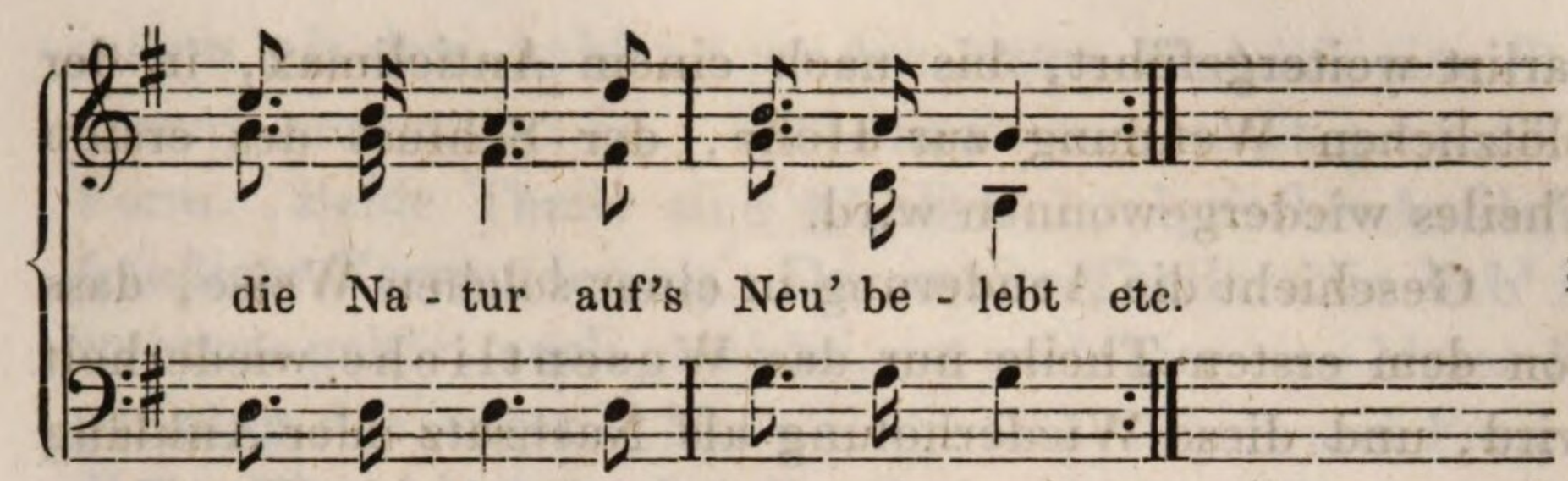
für den Anfang des zweiten Theils die Mollmediante gewählt:

wendet ihn aber zum Schluss:



nach der Dominante. Ueber diese modulirende Wendung werden wir später Aufschluss erhalten. Auch hier folgt als dritter Theil der erste in ganz treuer Wiederholung.

Vollkommener wird diese Form schon dadurch, dass der dritte Theil nicht ganz den ersten copirt. Er tritt so variirt oder auch blos an den ersten anklingend auf. Z. B. in dem Volksliede:



erster Theil, welcher in der Tonica schliesst. Weiter:

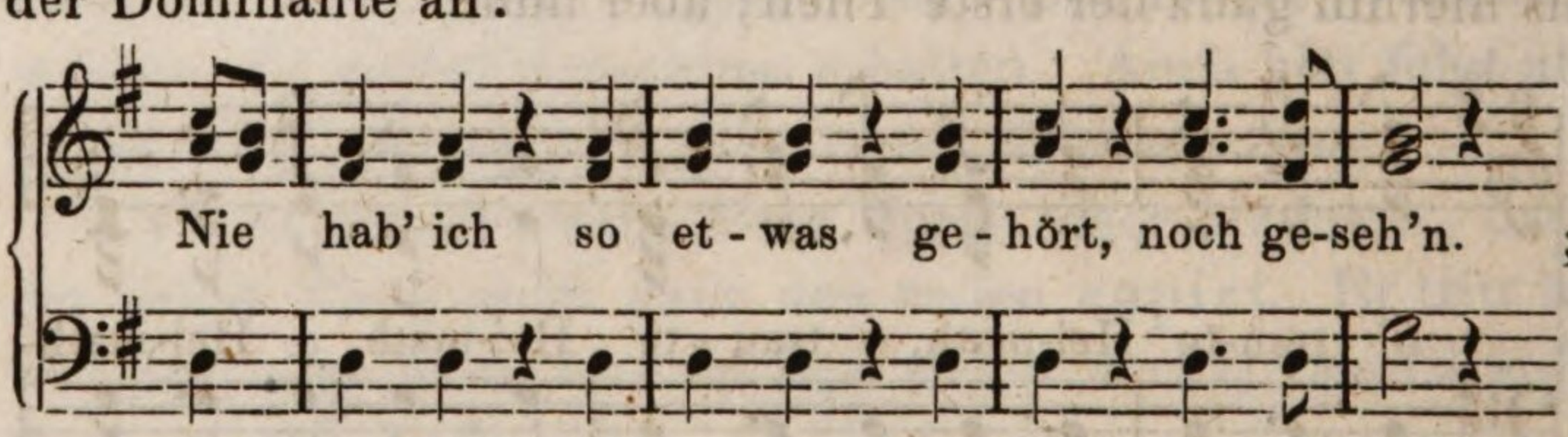
der zweite Theil, welcher aus lauter rhythmisch ähnlichen Gliedern besteht und im Anticlimax von der Dominante zur Tonica geht. Ferner:

bis hierhin ganz der erste Theil; aber nun:

variirt weitergeführt, bis nach einem Anticlimax, in der plötzlichen Wendung zur Höhe, der Schluss des ersten Theiles wiedergewonnen wird.

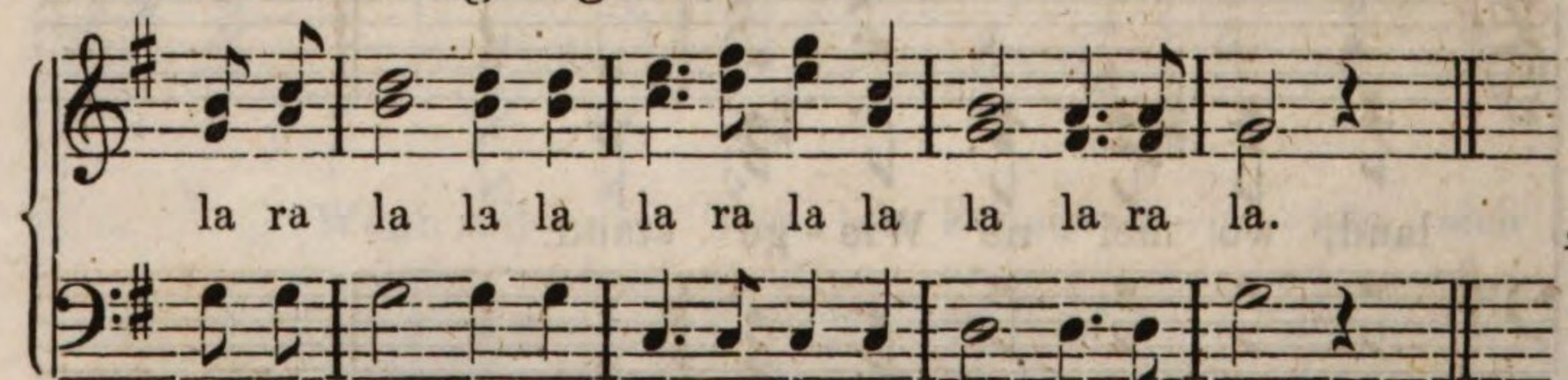
Geschieht die Aenderung in einer solchen Weise, dass von dem ersten Theile nur das Wesentliche wiederholt wird, und diese Wiederholung als Nachsatz oder Anklang des zweiten Theiles erscheint, so tritt die dreitheilige Form wieder in die zweitheilige über. Die Zweitheiligkeit ist dann eine zusammengezogene Dreitheiligkeit. So in Mozart's Chor mit Glockenspielbegleitung aus der »Zauberflöte«:

erster Theil; der zweite knüpft an das Motiv des ersten, auf der Dominante an:



;

nun wird er aber nicht weitergeführt, sondern mit dem ersten zusammengezogen:



,

indem mit dem Anklang an den ersten zugleich eine Steigerung verbunden ist. Der Inhalt entspricht ganz dieser Form. Beide Theile sind nämlich der lyrische Ausdruck freudiger Verwunderung. Der zweite Theil: »Nie hab' ich so etwas gehört noch geseh'n«, ist auch hier eine blosse Ergänzung des ersten. Nur, wenn sich Inhalt und Form in dieser Weise decken, ist die Composition vollkommen gelungen.

Nicht ganz so, aber doch ähnlich, ist es mit dem Volksliede:

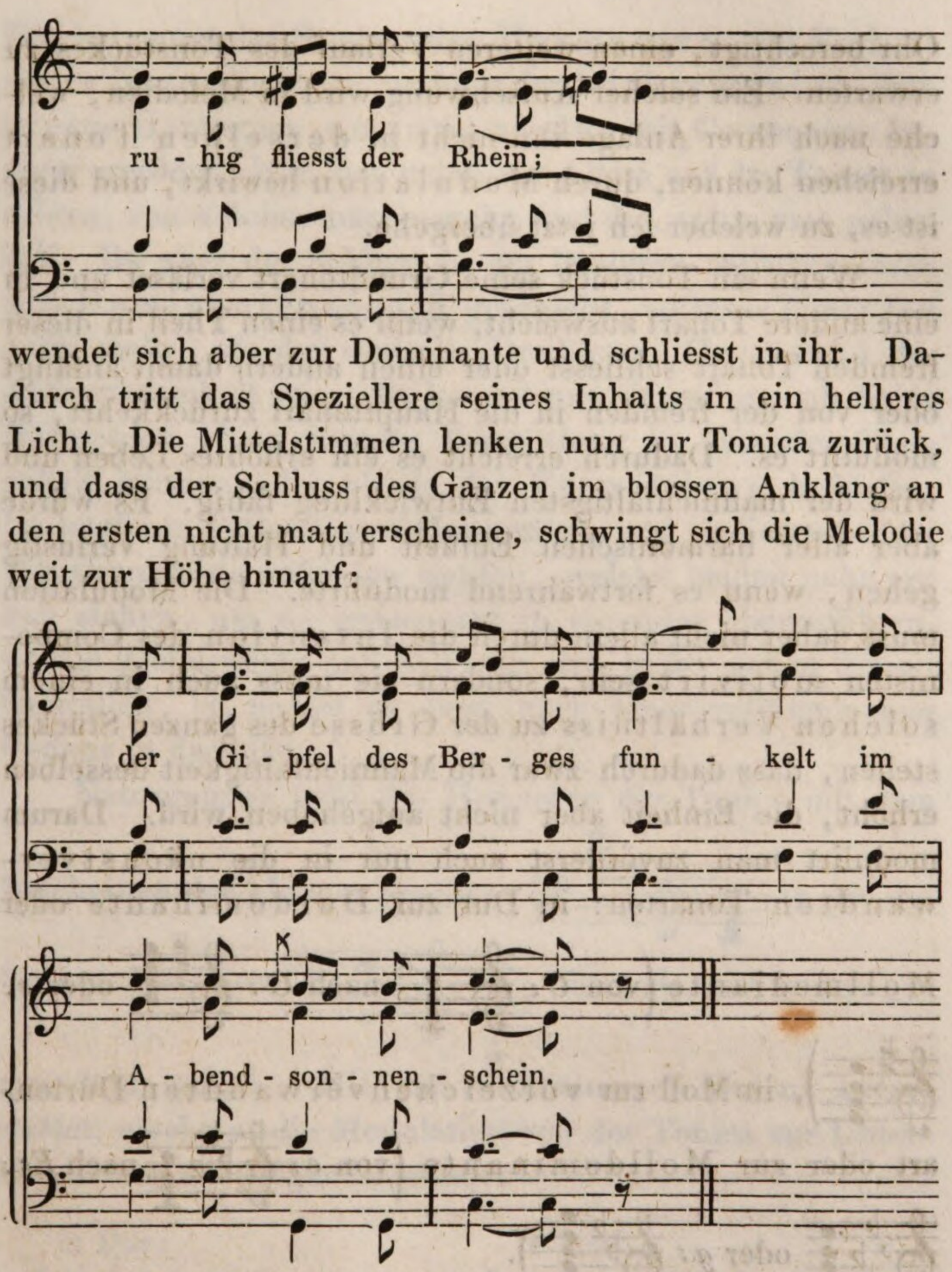
Hier enthält nach dem Inhalt der erste Theil das Speziellere: in dem zweiten:

ist das Allgemeinere so ausgesprochen, dass es mit dem Halbschluss schon in das Speziellere des ersten wieder hineinkommt, und mit dem Anklange an die letzte Hälfte des ersten:

rundet sich das Ganze wohlthuend ab. Beide Theile haben sich also einheitlich durchdrungen.

Noch mehr Einheit begegnen wir in Silcher's:

Der erste Theil, der das Allgemeinere enthält, unterscheidet sich von dem der vorigen Beispiele nicht. Er bildet, wie sie, ein vollkommen abschliessendes kleines Ganzes. Der zweite:

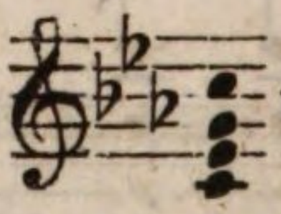


wendet sich aber zur Dominante und schliesst in ihr. Dadurch tritt das Speziellere seines Inhalts in ein helleres Licht. Die Mittelstimmen lenken nun zur Tonica zurück, und dass der Schluss des Ganzen im blossen Anklang an den ersten nicht matt erscheine, schwingt sich die Melodie weit zur Höhe hinauf:

und endet nicht im Grundton, sondern in der Octave. Hier ist fast nichts copirt; Alles ist neu erfunden, aber Alles auch aus einer Einheit hervorgegangen.

Die Form ist nur insofern noch unvollkommen, als der erste Theil so befriedigend schliesst, dass mit Nothwendigkeit noch kein zweiter zu folgen braucht. Der Zusammenhang beider müsste noch deutlicher hervortreten. Diesem wird u. a. dadurch entsprochen, dass der erste Theil zum Schluss einen Aufschwung nimmt, welcher das

Ohr berechtigt, einen weiteren Verlauf des Tonstückes zu erwarten. Ein solcher Aufschwung wird in Melodien, welche nach ihrer Anlage ihn nicht in derselben Tonart erreichen können, durch Modulation bewirkt, und diese ist es, zu welcher ich jetzt übergehe.

Wenn ein Tonstück seine Grundtonart verlässt und in eine andere Tonart ausweicht, wenn es einen Theil in dieser fremden Tonart schliesst oder einen andern damit anfängt oder von der fremden in die Haupttonart zurückkehrt, so modulirt es. Dadurch erreicht es ein erhöhtes Leben und wird der mannichfaltigsten Entwicklung fähig. Es würde aber aller harmonischen Einheit und Haltung verlustig gehen, wenn es fortwährend modulirte. Die Modulation muss daher nicht allein durch die Intention des Componisten motivirt sein, sondern sie muss auch in einem solchen Verhältniss zu der Grösse des ganzen Stückes stehen, dass dadurch zwar die Mannichfaltigkeit desselben erhöht, die Einheit aber nicht aufgehoben wird. Darum modulirt man zuvörderst auch nur in die nächstverwandten Tonarten: in Dur zur Durdominante oder Mollmediante (von *C:* nach *G:* oder *e:*), in Moll zur vorzeichenverwandten Durtonart oder zur Molldominante (von *c:*  nach *Es:* oder *g:*).

Es wird nothwendig sein, ehe ich die Einwirkung der Modulation auf den Satzbau weiter bespreche, noch Einiges über Harmoniefolgen, wie sie zum unmerklichen Erreichen einer anderen Tonart gewählt werden können, vorauszuschicken.

Das ganze Verfahren beruht auf Tonverwandtschaft und diese, wie die verschiedenen Grade derselben, darf ich nach meinen früheren Vorträgen als bekannt voraussetzen.

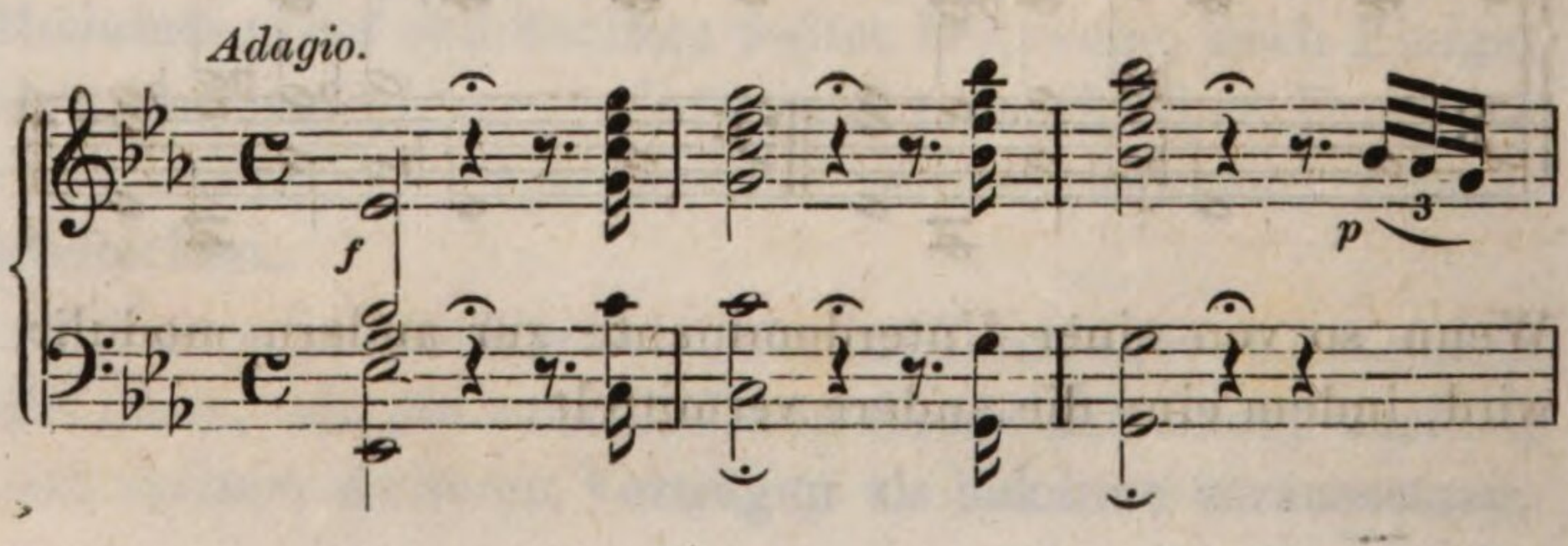
Hierbei muss das Streben der Harmonien, am Vorhandenen festzuhalten, und das der Disharmonien, sich in neue Harmonien umzuwandeln, mit Consequenz benutzt werden. Man hat dabei vor Allem auf die Tonart zu achten, von welcher man ausgeht, und die, wohin man gehen will. Da aber der Schluss in der letzteren meistens durch den Dominantenaccord geschieht, so muss dieser fast noch mehr, als der tonische Dreiklang, Gegenstand der Aufmerksamkeit sein. Es kommt nun darauf an, ob beide Harmonien ohne weitere Vermittlung in einander übergehen können oder ob sie der Vermittlung bedürfen. Im letzteren Falle müssen Harmonien, und in diesen wieder Beziehungstöne gefunden werden, welche beiden nahe genug stehen, um sie unbemerkt in einander überzuführen. Ist das Ziel erreicht und will man sich in der neuen Tonart feststellen, so bedarf es dann noch einer vollkommenen Cadenz in derselben.

Naturgemäss geht die Harmonie der Tonica mit dem Erscheinen der kleinen Septime: in die der Unterdominante: über; sie tritt in den Urgrundton zurück. Mit der vollkommenen Cadenz ausgestattet, erscheint die Modulation von der Tonica zur Unterdominante also folgendergestalt:

in Dur: in Moll:

Wenn so von einer Unterdominante zur andern modulirt wird, indem eine die andere vermittelt:

entsteht der sogenannte »Quartenzirkel«; Zirkel deswegen genannt, weil man nach jeder zwölften Tonart, also nach Erschöpfung aller innerhalb einer Octave in dieser Weise zu verwendenden Töne, sich wieder bei der Ausgangstonart befindet. Dies schnelle Durchstreifen des ganzen Tongebiets hat offenbar den Charakter des Bunten und Unstäten und kann auf Schönheit gerade keinen Anspruch machen. Aber auch die einzelne Modulation in die Unterdominante ist nach dem modernen Musiksystem, welches, wie wir gesehen haben, seinem Wesen nach zur Dominante fortschreitet, der natürlichen Entwicklung einer Composition geradezu entgegengesetzt. Während sie logisch lebendig vordringen soll, würde sie stauend zurückweichen. Sie findet sich deshalb nur selten, und wo sie sich findet, wieder nur charakteristisch. So z. B. in manchen Kirchencompositionen als Ausdruck eines heiligen Ernstes, der sich von allem Profanen abwendet. Auch Mozart bedient sich dieser Modulation in dem Adagio der Ouverture zur »Zauberflöte«, um den Ernst des ägyptischen Priesterthums im Isisdienst zu charakterisiren:

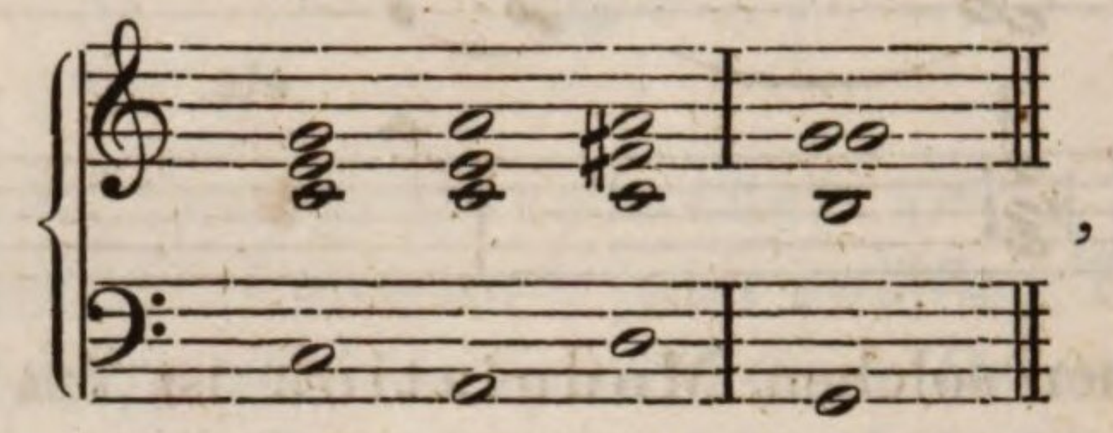


Mit einer solchen Modulation ist das vorübergehende Auftreten eines sich in die Unterdominante auflösenden Septimenaccordes nicht zu verwechseln. Wenn Beethoven z. B. so seine *C*dur-Sinfonie beginnt:

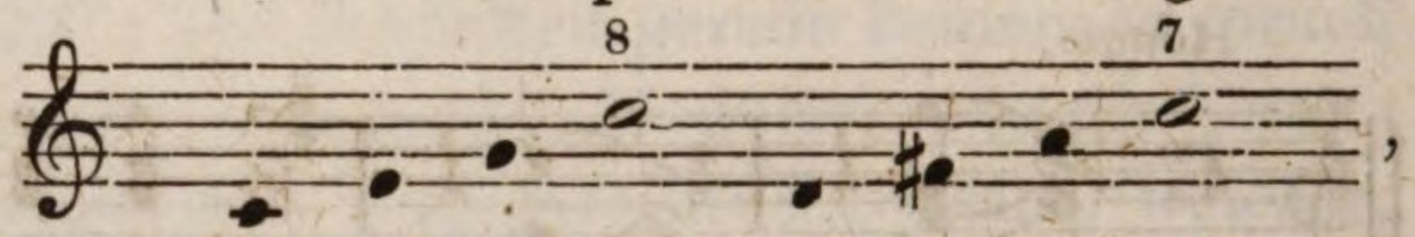
so modulirt er, trotz der im Anfangstakte erscheinenden Unterdominante, doch nicht allein nicht in dieselbe, sondern sogar wenige Takte darauf in die Dominante. In Introductionen zu grösseren Werken finden sich indessen sehr häufig auch vorübergehende Modulationen, indem sich gleichsam aus dem gährenden Auf- und Niederwogen derselben das Tonstück zu seinem Ergusse in klar dahingleitender Form erst hervorringen soll.

Die Modulation von der Tonica nach der Dominante kommt am häufigsten vor. Sie bedarf der Vermittlung, wenn sie allmälig vor sich gehen soll, da die Dominante selber zwar, nicht aber ihr Hauptseptimenaccord mit der Tonica nächstverwandt ist. Zwei Wege führen so am leichtesten zu ihr:

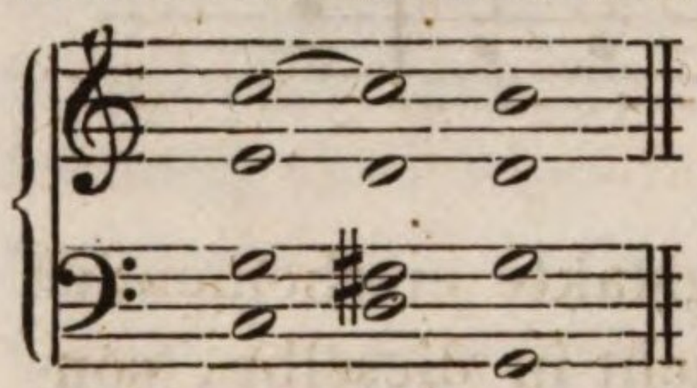
indem die Dominante gleich auf die Tonica folgt und sich dann durch den Hauptseptimenaccord feststellt, und:



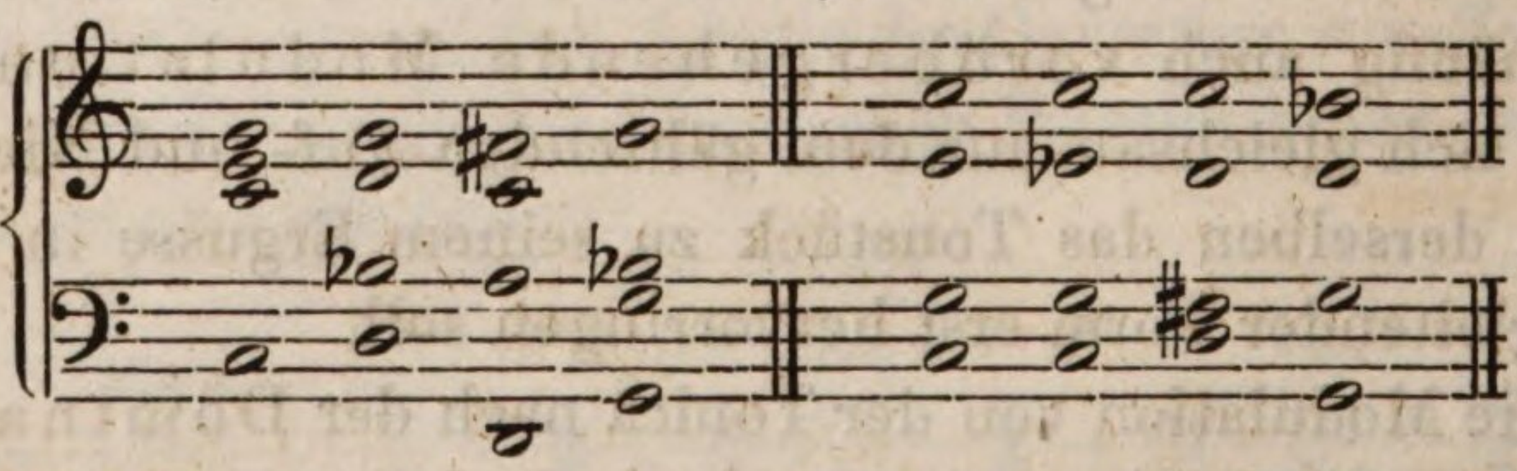
indem die vorzeichenverwandte Molltonart die Vermittlung übernimmt. Da jedoch die Octave des tonischen Dreiklangs auch als Septime des Dominantseptimenaccordes angesehen

werden kann: 

so ist, wenngleich nur in einem geringen Grade, doch auch schon die unmittelbare Aufeinanderfolge beider vermittelt:



und der Uebergang kann auf solche Weise schneller bewirkt werden. — Nach Moll ist der Modulationsgang ziemlich derselbe:

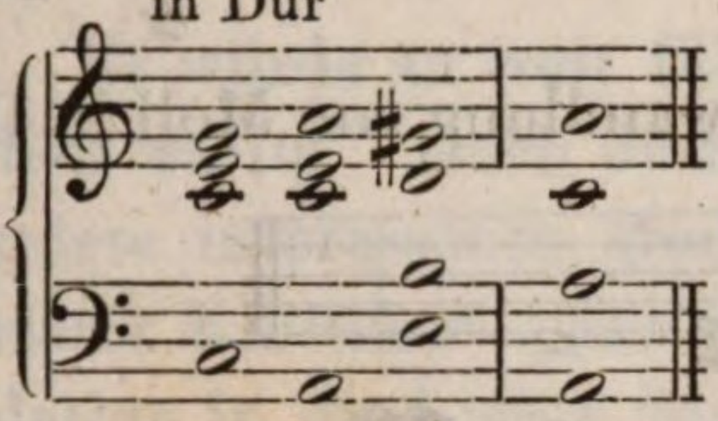


Die Tonbedeutung spielt demnach bei der Modulation eine grosse Rolle, und dass die Quinte der Tonicaharmonie sich hier zuletzt zum Grundton der Dominantenharmonie umwandelt, beruht nur auf der Möglichkeit ihrer verschiedenen Bedeutung.

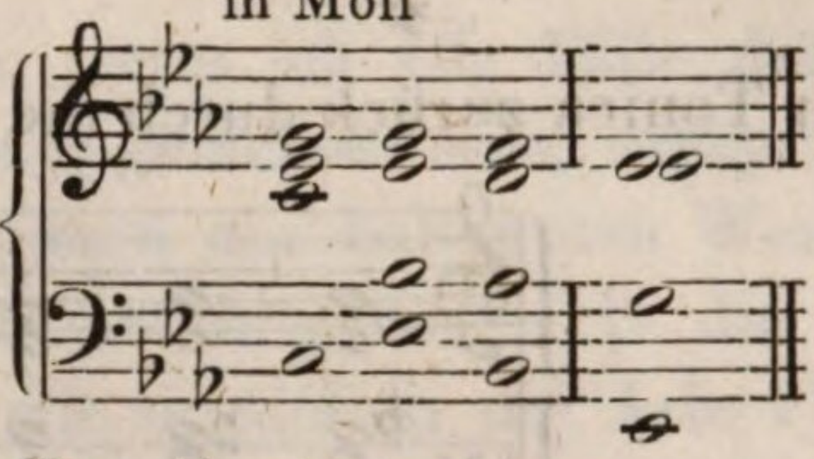
Die Modulation von der Dominante nach der Tonica zurück ist ziemlich dieselbe, wie die von der Tonica zur Unterdominante; sie bedarf also keiner weiteren Besprechung.

In die vorzeichenverwandte Tonart gelangt man durch die von ihr selbst geschlagene Brücke:

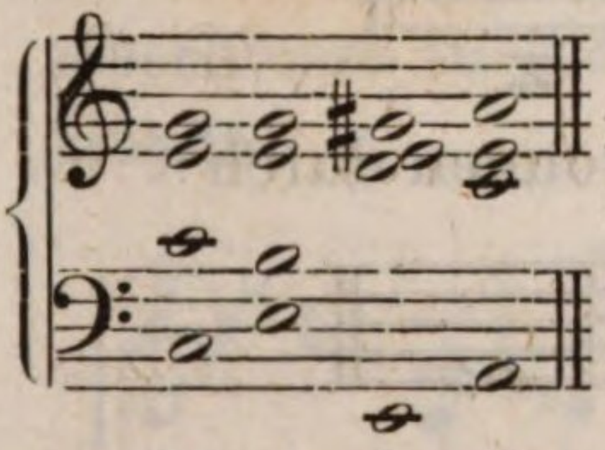
in Dur



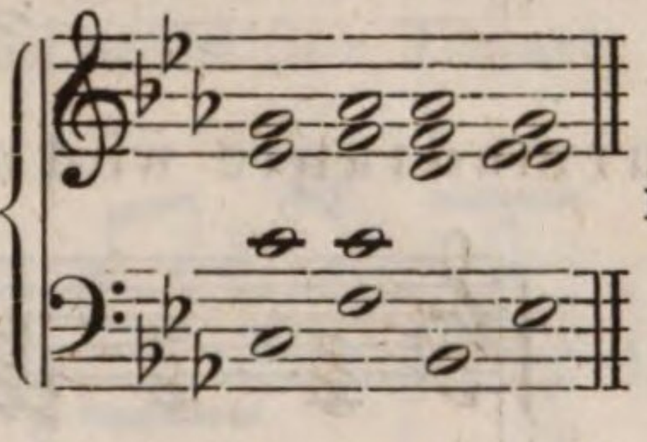
in Moll



oder durch Vermittlung der Mollmediante:

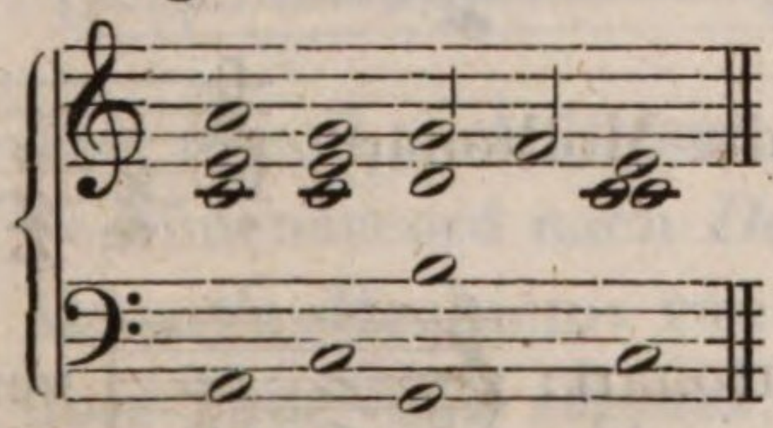


in Dur, und der Unterdominante:

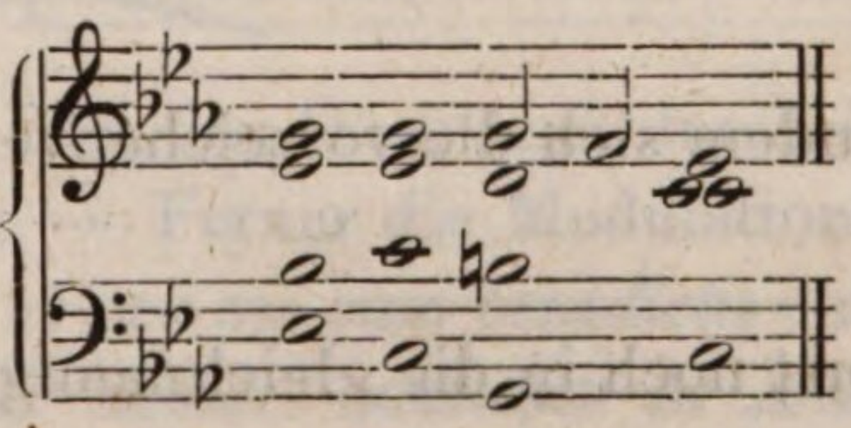


in Moll.

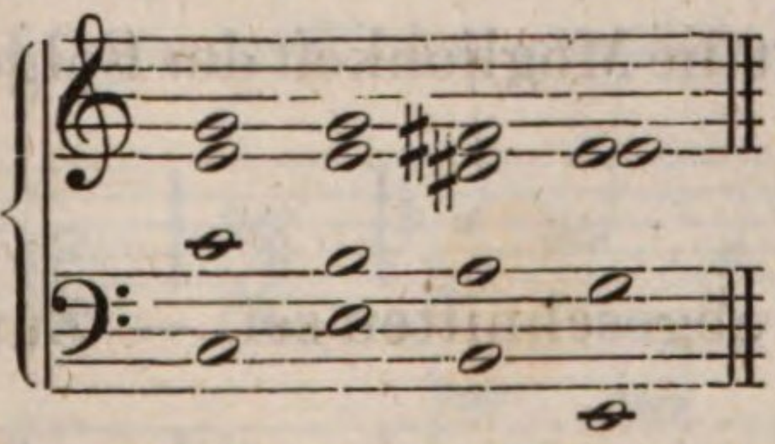
Nach der Tonica zurück führt die umgekehrte Reihenfolge:



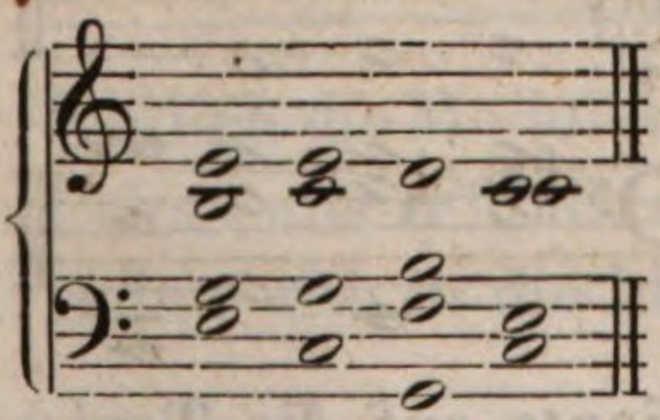
und



Die Mollmediante erreicht sich am leichtesten durch unmittelbare Folge:

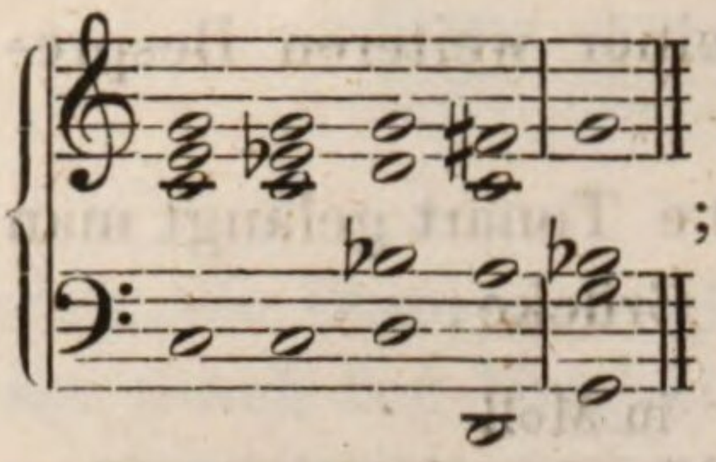


. Von dieser zur Tonica zurück ist die Tonica selber die Vermittlung:

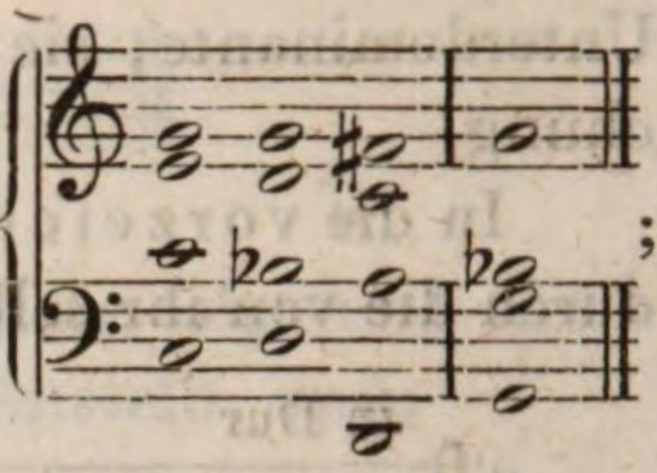


doch kann der Dominantenaccord auch unmittelbar folgen:

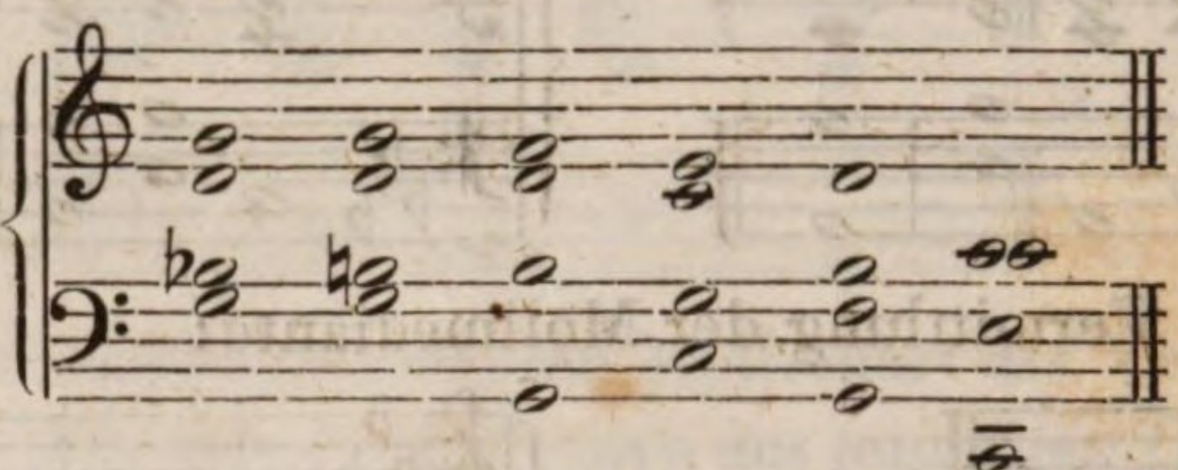
Nach der Molldominante modulirt sich am unbemerkbarsten durch die Molltonica:



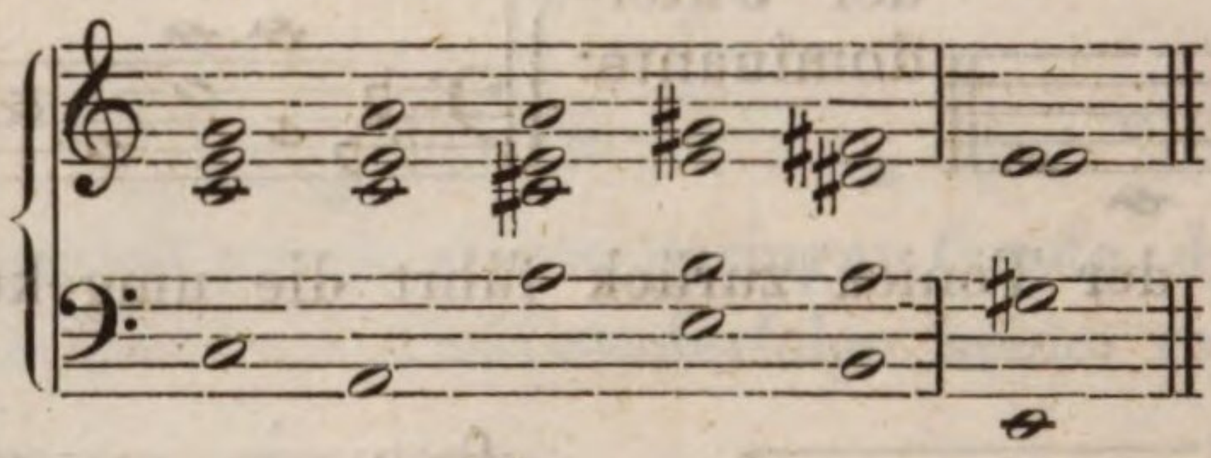
doch auch mit Umgehung dieser Vermittlung:

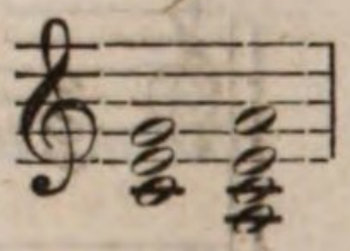


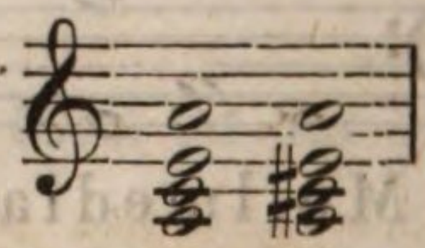
zur Tonica zurück durch die Umwandlung von Moll in Dur:



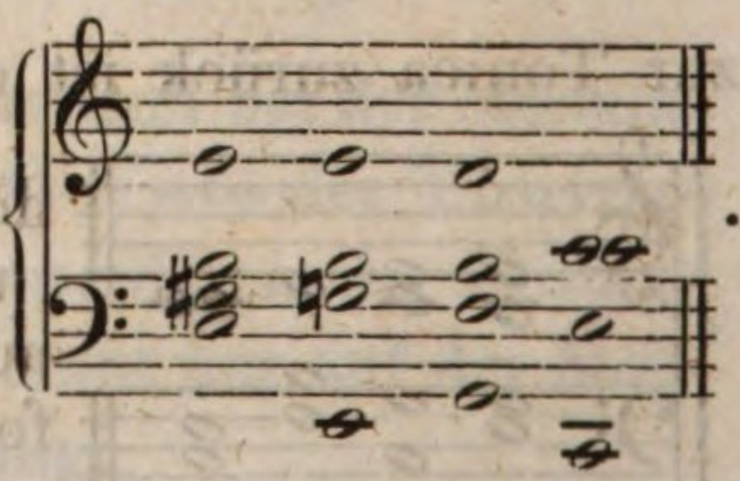
Die Durmediante wird allmälig gewonnen durch:



indem sich die vorzeichenverwandte Molltonart: 

erst noch in die gleichnamige Durtonart:  verwandelt, damit die Möglichkeit der Folge der Molldominante:

abgeschnitten sei. — Zur Tonica zurück wandelt sich umgekehrt Dur in Moll:

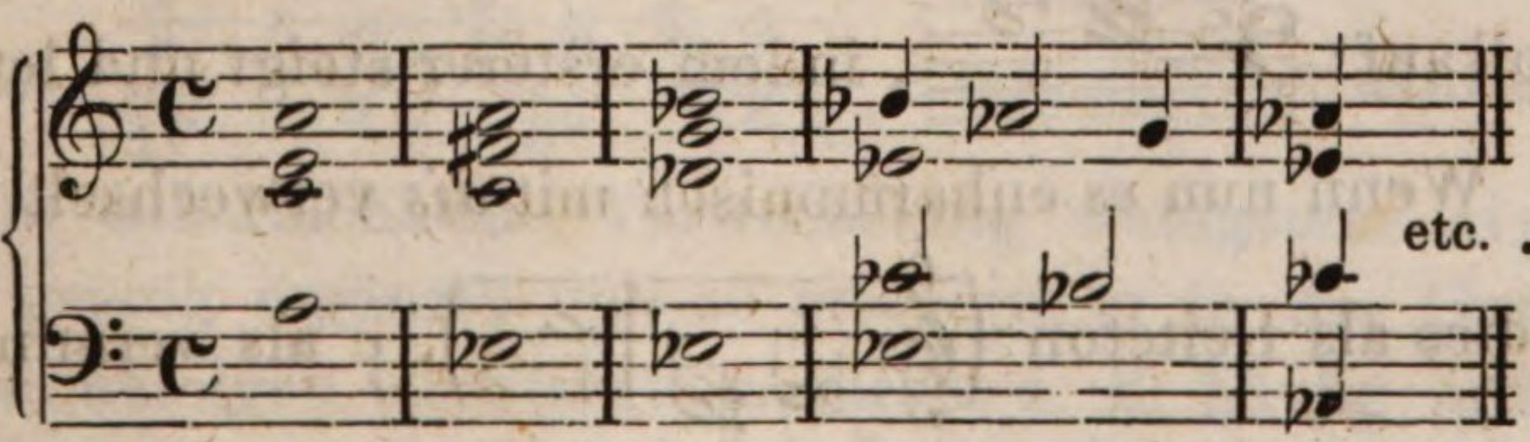


Die unmittelbare Folge der Durmediante auf die Tonica:

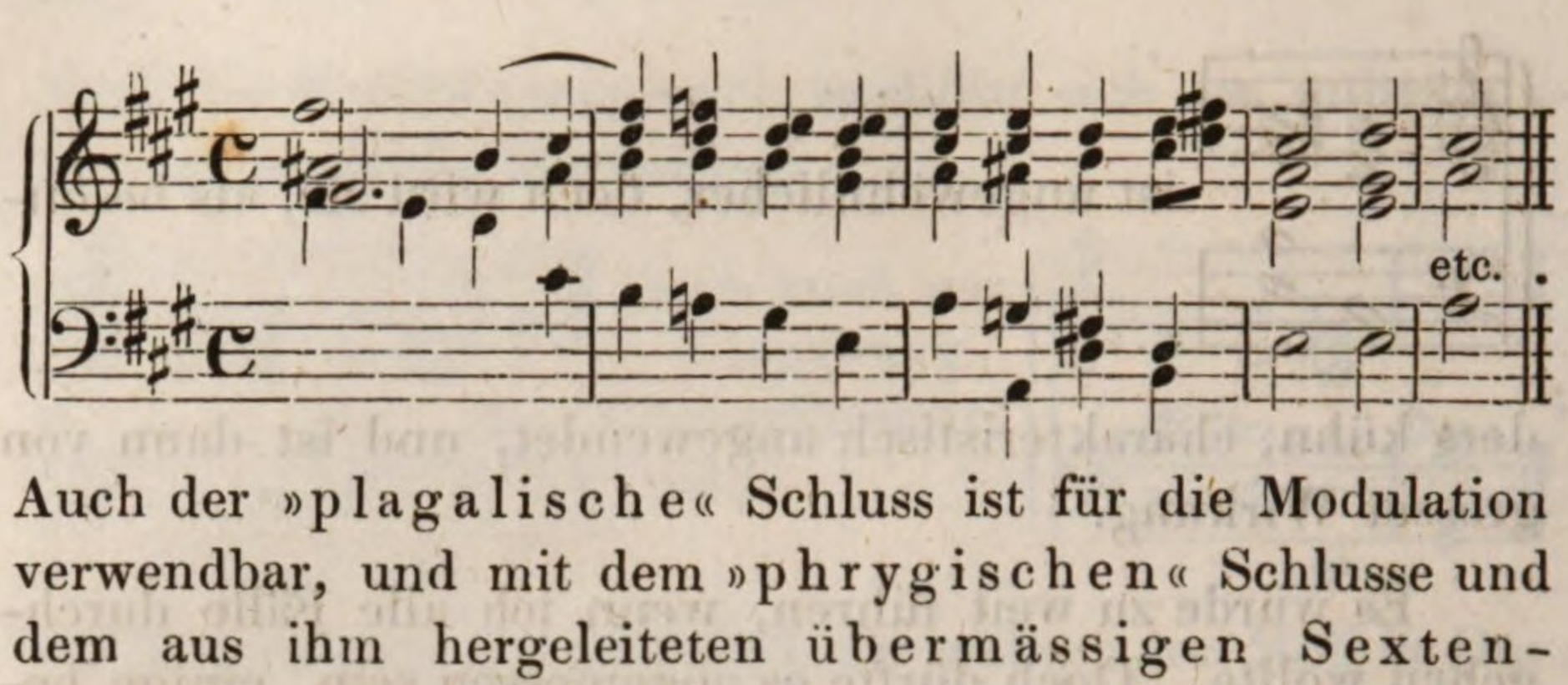
ist ungewöhnlicher, doch wird sie, als besonders kühn, charakteristisch angewendet, und ist dann von grosser Wirkung.

Es würde zu weit führen, wenn ich alle Fälle durchgehen wollte. Doch dürfte es angemessen sein, einige besonders interessante Modulationen aus bekannten Werken unserer Klassiker aufzuführen. Dahin gehört z. B. die Modulation in die kleine Sexte, wie sie sich in der Arie »Nun beut die Flur« aus Haydn's »Schöpfung« findet. Nach einem Abschlusse in *F* dur, der Dominante der Tonart, modulirt Haydn:

über *B* moll nach *Es* moll, und über den Quartsext- durch den Septimenaccord nach *Des* dur. — Ferner die Modulation in Mozart's »Requiem« von dem »*Voca me cum benedictis*« hinüber zum »*Oro supplex.*« Das Erstere schliesst in *A* moll und nun geht eine Modulation nach *As* moll, also in die Untersecunde, auf folgende Weise vor sich:

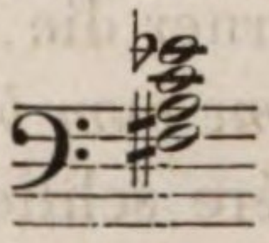
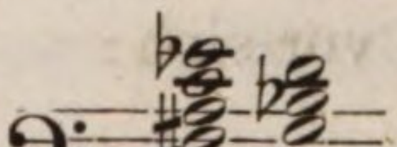
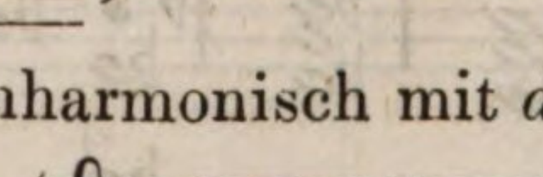
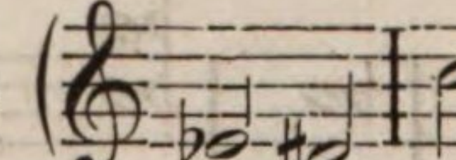


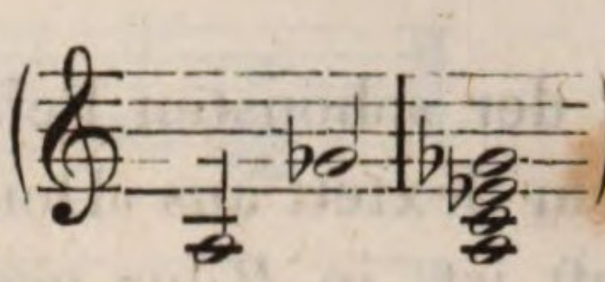
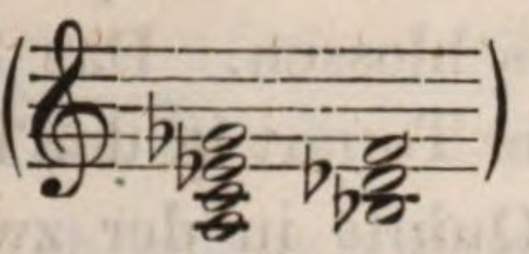
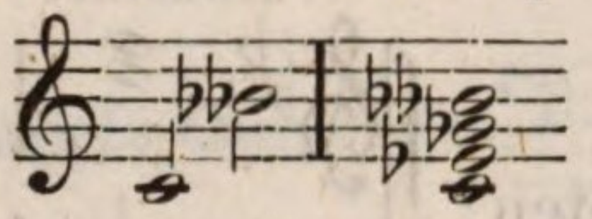
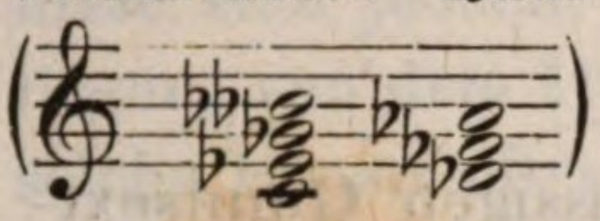
Endlich die Modulation Beethoven's im Terzett »Euch werde Lohn« aus »Fidelio«. Er wendet sich hier von *Fis* dur nach *A* dur, also in die kleine Sexte, zurück:

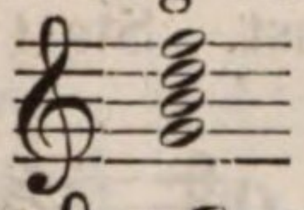
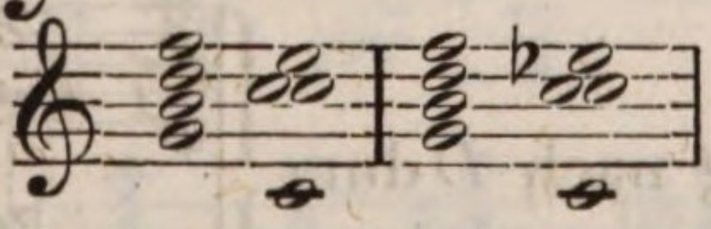
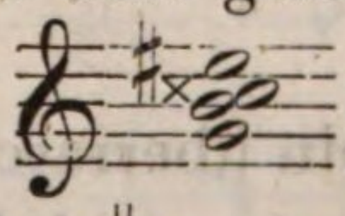
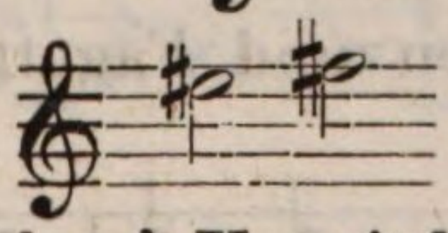
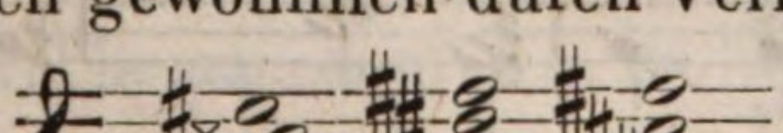
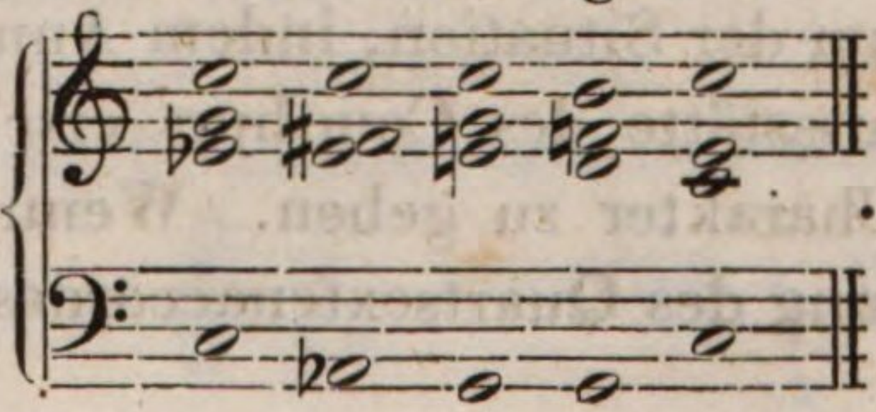


Auch der »plagalische« Schluss ist für die Modulation verwendbar, und mit dem »phrygischen« Schlusse und dem aus ihm hergeleiteten übermässigen Sextenaccorde kann oft sehr schnell und frappant modulirt werden. Durch den ersteren erreicht Händel z. B. in dem Chor »Wahrlich, er trug unsre Qual« aus dem »Messias«:

schnell einen Halbschluss von *B* moll nach *C* dur.

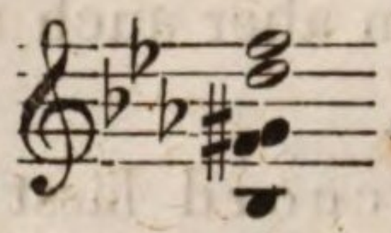
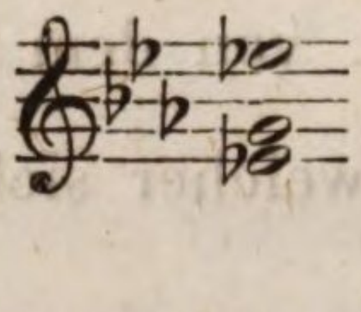
Auch gehört hierhin die Modulation durch den verminderten Septimenaccord. Dieser ist vermöge der enharmonischen Verwechslung (s. S. 121) seiner Intervalle einer vierfachen Auflösung fähig. Der verminderte Septimenaccord:  *fis*, *a*, *c*, *es* lös't sich z. B., wenn *fis* als Leiteton und *es* als verminderte Septime auftritt, nach *G* moll auf:  , indem ersterer steigt und letztere fällt. Wenn nun *es* enharmonisch mit *dis* verwechselt wird, und dies als Leiteton  , *c* als verminderte Septime erscheint, so muss die Auflösung nach demselben Gesetze in *E* moll  geschehen. Verwandelt sich *fis* in *ges*, und wird als verminderte Septime angesehen,

während *a* als Leiteton auftritt  , so ist die Auflösung  in *B* moll. Und wird für *a* Doppel-*b* gesetzt, und dies als verminderte Septime angesehen, während *c* als Leiteton:  und *ges* als verminderte Quinte erscheint, so muss die Auflösung  nach *Des* moll vor sich gehen. — Es ist dies ein sehr bequemes, darum aber auch nicht allzuwerthvolles Modulationsmittel.

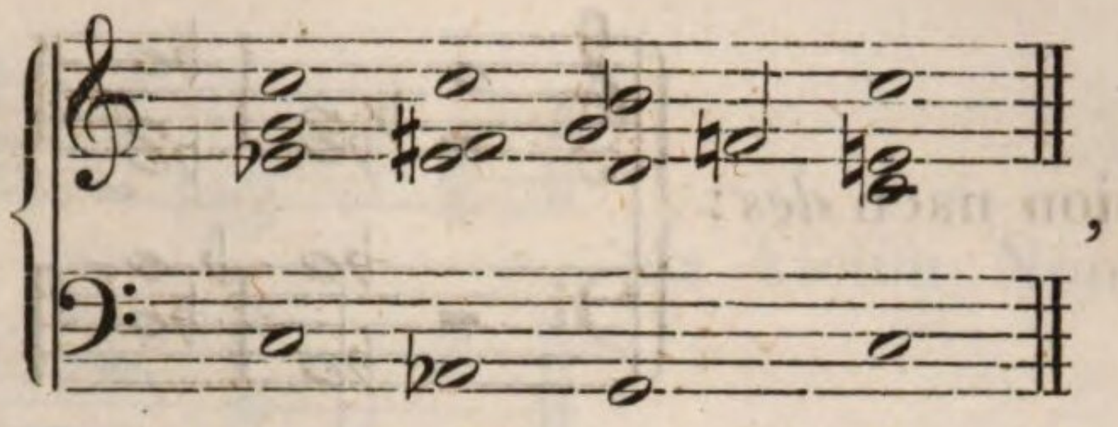
Der Hauptseptimenaccord lässt durch solche enharmonische Behandlung ebenfalls eine andere, als die gewöhnliche Auflösung zu. Wird z. B. von dem Hauptseptimenaccord:  *g*, *h*, *d*, *f*, welcher sich nach *C* dur oder *C* moll:  auflös't, die Septime *f* als *eis*, die Quinte *d* als *cisis* gelesen, so erscheint ein Terz-Quart-Sextenaccord:  , dessen übermässige Sexte, als Leiteton:  nach *fis* verlangt. Er lös't sich gewöhnlich durch Vermittlung eines Quartsextaccordes:  dahin auf. Oft wird auch hier die enharmonische Verwechslung wenigstens eines Tones geistig ergänzt, und so erscheint er in der Gestalt des übermässigen Quintsextenaccordes z. B. häufig in Modulationen von Moll nach Dur: 

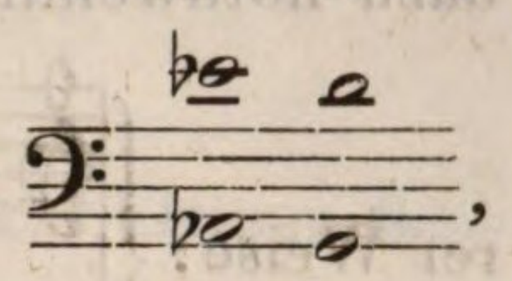
Eins der schönsten Beispiele dieser Modulation findet sich in dem Sextett aus »Don Juan«. Leporello hat, ehe er entschlüpft ist, in *B* dur geschlossen. Das Streichquartett hört auf dem Grundton dieser Tonart in der Tiefe auf, während die Oboen Terz und Quinte in der zweigestrichenen

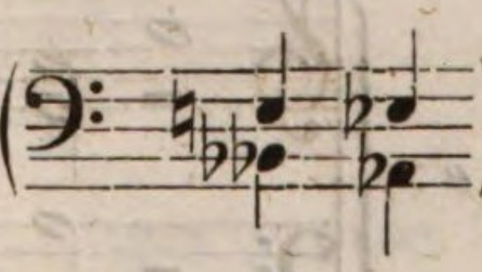
Andante.

Octav aushalten: . Nun lassen die beiden Geigen und die Bratsche dazu den übermässigen Quintsextaccord erklingen:  , der anfangs dem Ohr als ein Haupt-Septimenaccord erscheint, und eine Auflösung nach *es*  erwarten lässt. Statt derselben folgt aber eine Auflösung nach *D* dur: , das auf das dunkle *B* dur ein überraschend helles Licht wirft, und nun treten Trompeten und Fagotte mit leise wirbelnder Pauke hinzu:

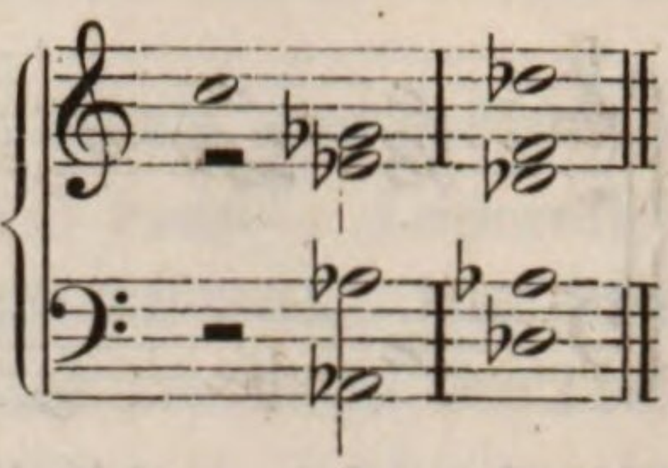
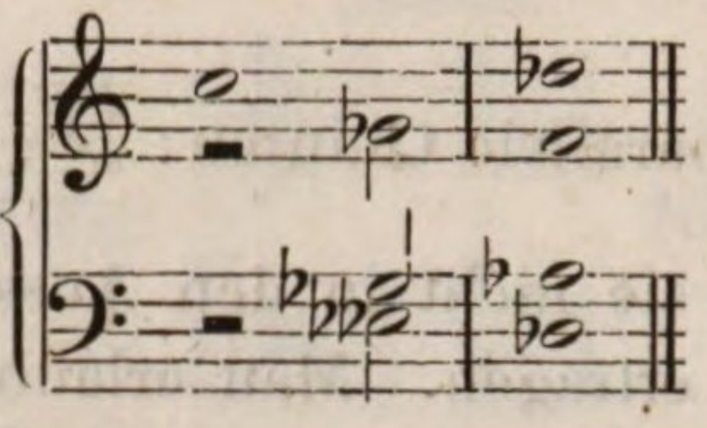
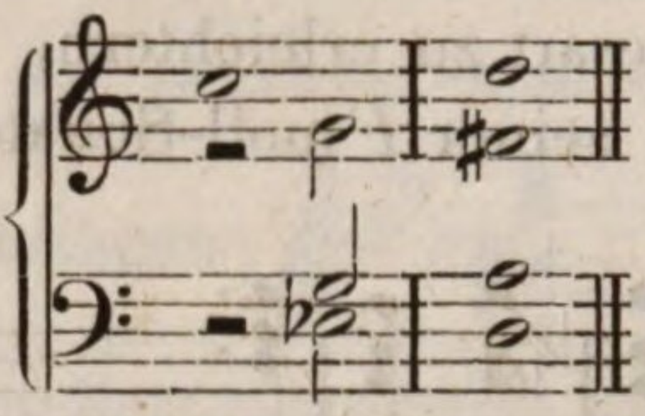
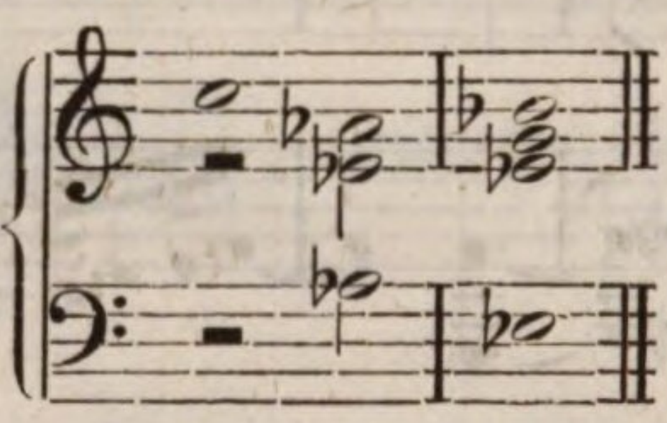
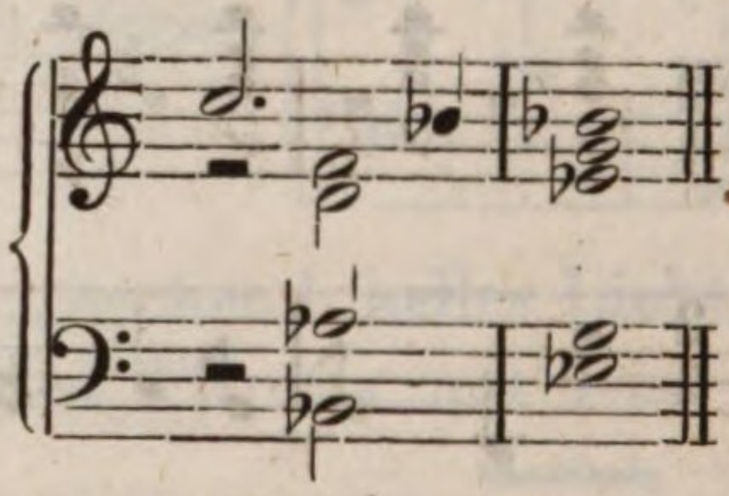
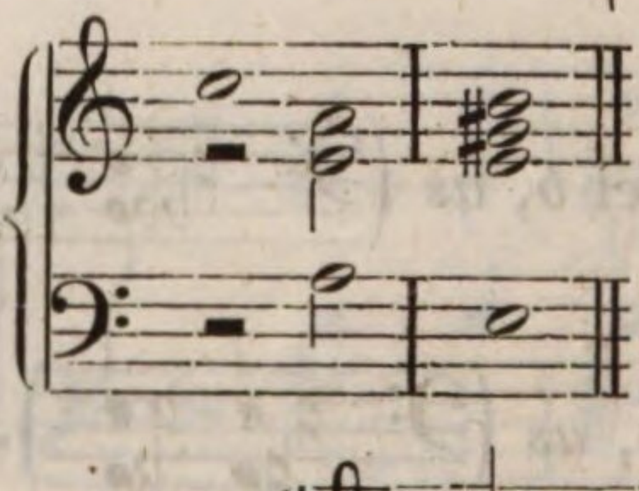
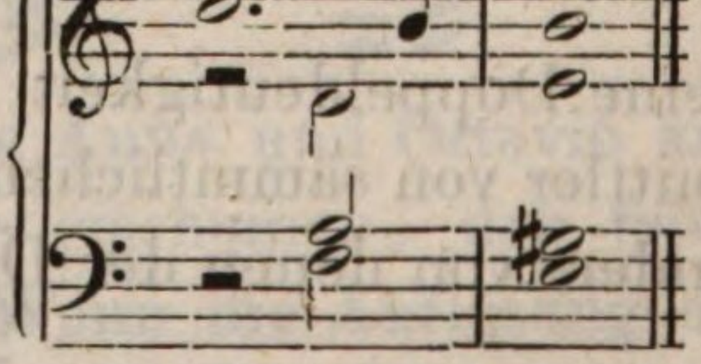
um der Situation, indem Anna und Ottavio an der Begräbnissstätte des Comthurs erscheinen, den feierlich ernsten Charakter zu geben. Wenn die Auflösung ohne Vermittlung des Quartsextenaccordes vor sich geht:



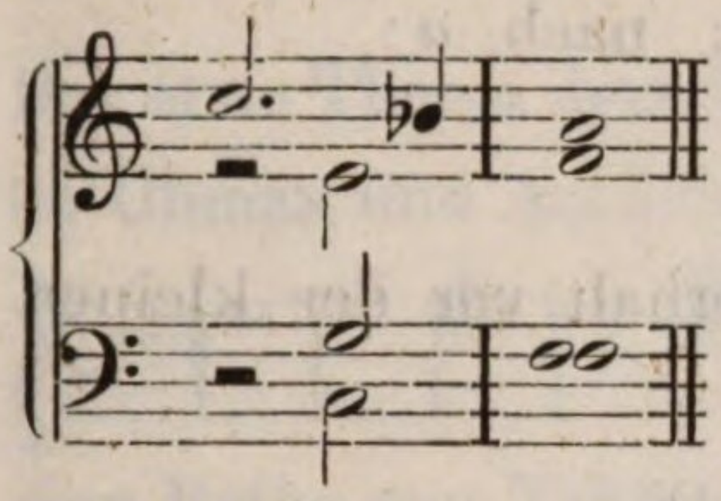
so entstehen durch orthographische Licenz, indem *es d* für *dis d* geschrieben wird, parallele Quinten:  , diese sind jedoch, wenn sie nicht in den Aussenstimmen liegen, von dem Ohre zu ertragen. Man erlaubt sich eine solche Licenz öfter, um die Lesart zu erleichtern. Beethoven schreibt in dem *Andante* seiner *F* moll-Sonate Op. 57 beides:

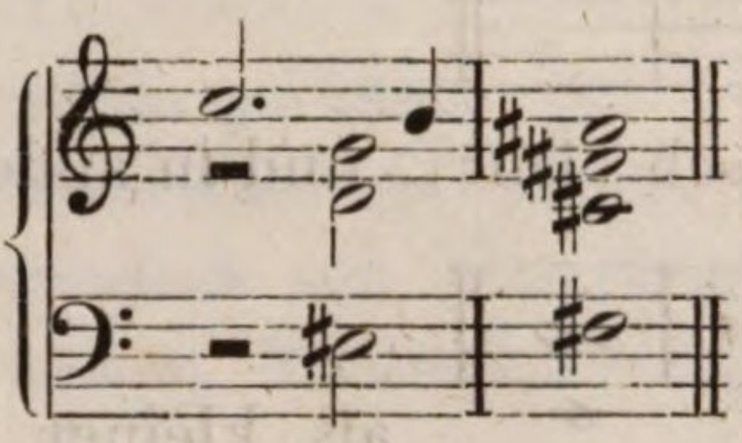
zuerst im Thema, doppel *b*, *as*  , dann in der ersten Variation: *a*, *as* .

Durch seine Doppeldeutigkeit kann ein und derselbe Ton der Vermittler von sämmtlichen Tonarten sein, ja von einigen, besonders von denen der Dominante und Mediante in mehrfacher Weise. Der Ton *c*: vermittelt z. B.

die Modulation nach *des*:  als Terz des dazu nothwendigen Hauptseptimenaccordes, und in anderer Weise:  als übermässige Sexte; nach *d*:  als grosse Sexte, phrygisch; nach *es*:  als grosse Terz, plagalisch, und in anderer Weise:  als grosse None; nach *e*:  als kleine Terz plagalisch, in anderer Weise:  als Quintenvorhalt vor der übermässigen Quarte, und noch in dritter

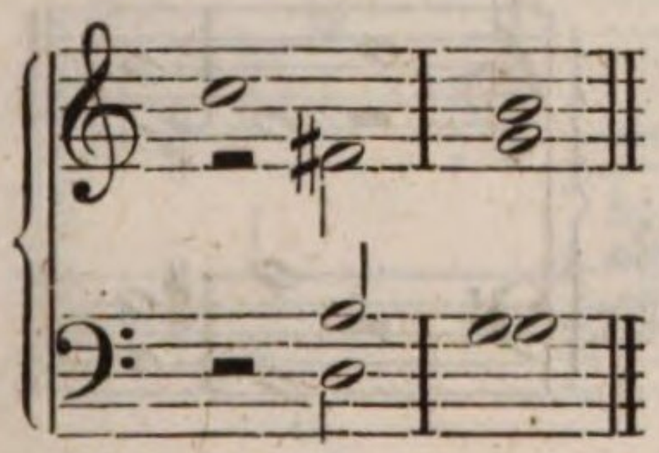
Weise: als kleine None; nach *f*:



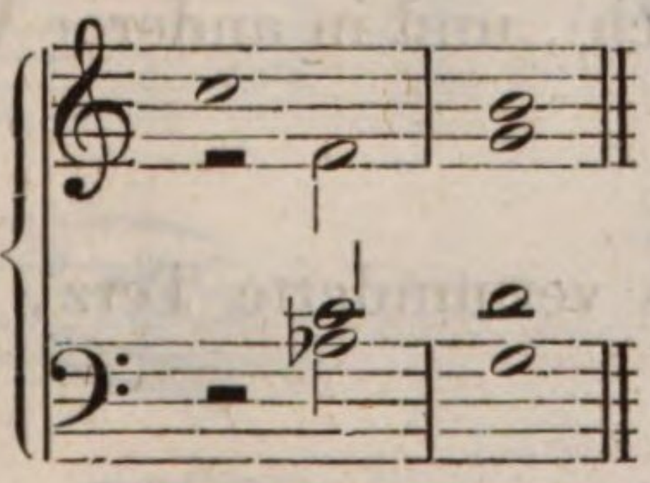
als Octave, die sich zur kleinen Septime senkt; nach *fis*:  als vermin-

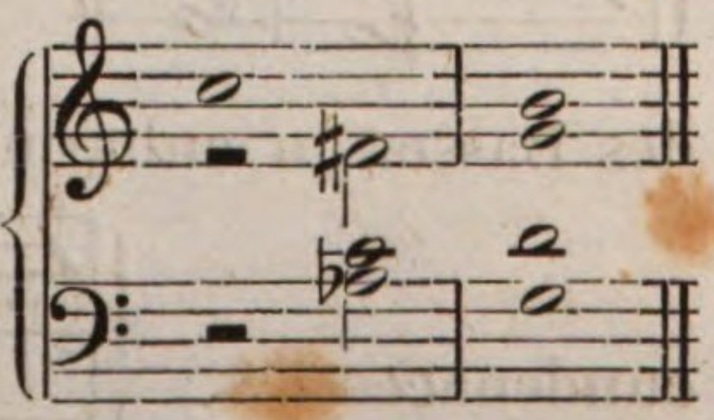
derter Sextenvorhalt vor der kleinen Quinte; nach *g*:

als Octav, plagalisch, in anderer Weise:

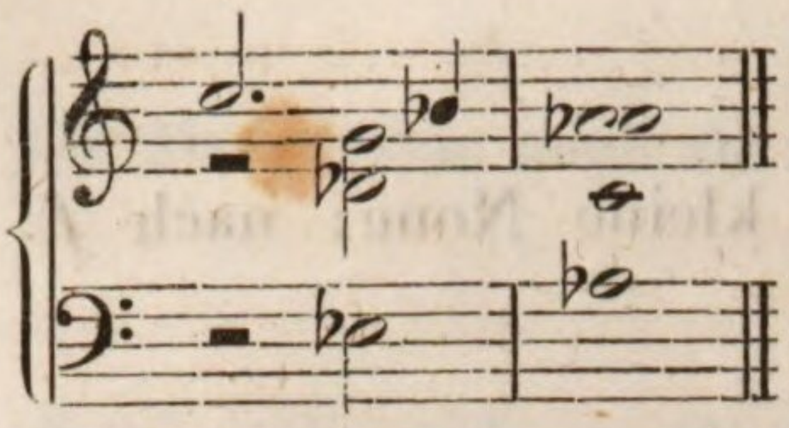


als kleine Septime, authentisch; in

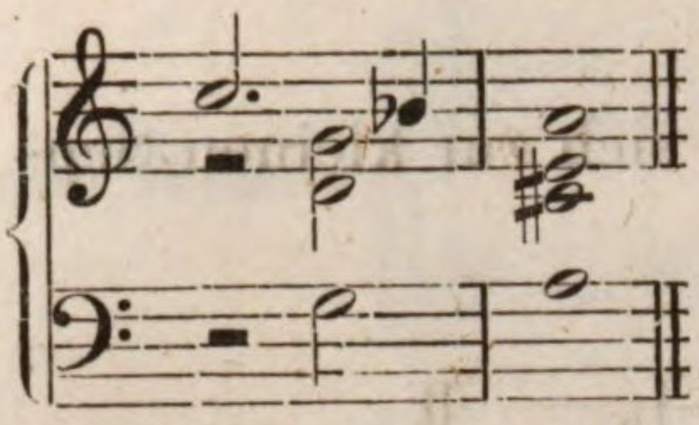
dritter Weise:  als grosse Terz, phry-

gisch, und noch in vierter Weise: 

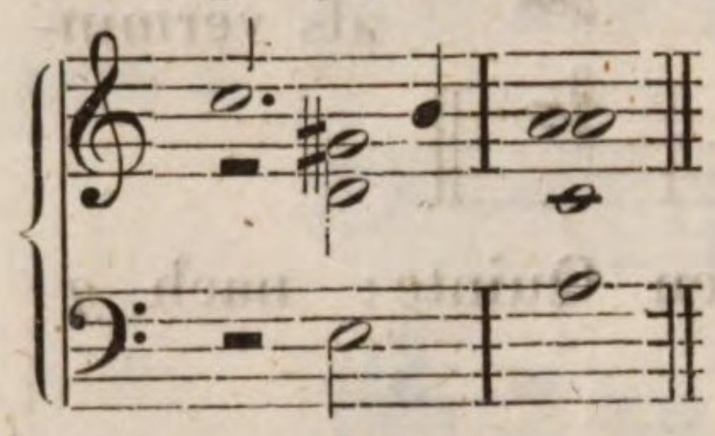
als grosse Terz des übermässigen Sextenaccordes; nach *as*:



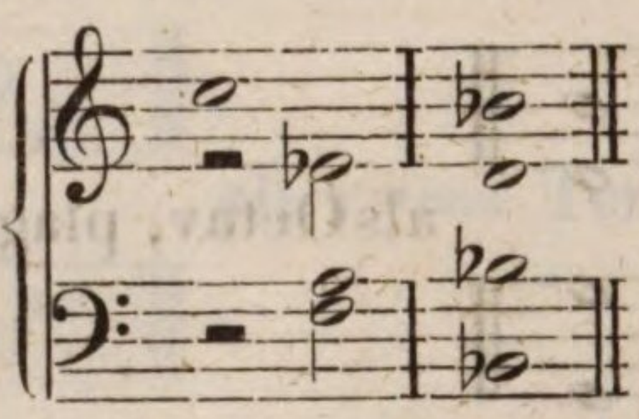
als grosser Sextenvorhalt vor der Quinte des Hauptseptimenaccordes; nach *a*:



als Quartenvorhalt vor der kleinen Terz, phrygisch (Dur), und in anderer Weise:

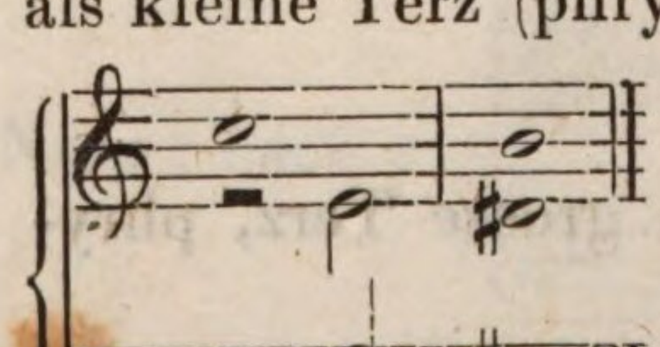


als kleiner Sextenvorhalt vor der Quinte (Moll), nach *b*:



als Quinte des Hauptseptimenaccordes, endlich nach *h*:

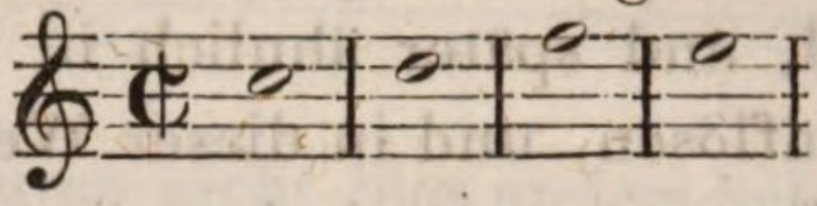
als kleine Terz (phrygisch), und in anderer Weise:

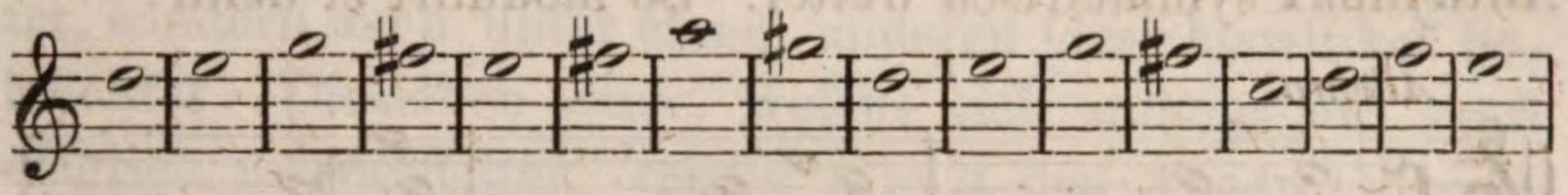


als verminderte Terz, indem das *ais* des Basses in enharmonischer Verwechslung für *b* des Secundenaccordes:

erscheint.

Man möge hieraus entnehmen, wie vieler Metamorphosen ein Thema fähig sein kann, wenn es anders in der Intention des Componisten liegt, davon am geeigneten Ort Gebrauch zu machen. Als Beispiel dieser Art sei eine Stelle aus der Fuge der *C* dur-Sinfonie von Mozart angeführt.

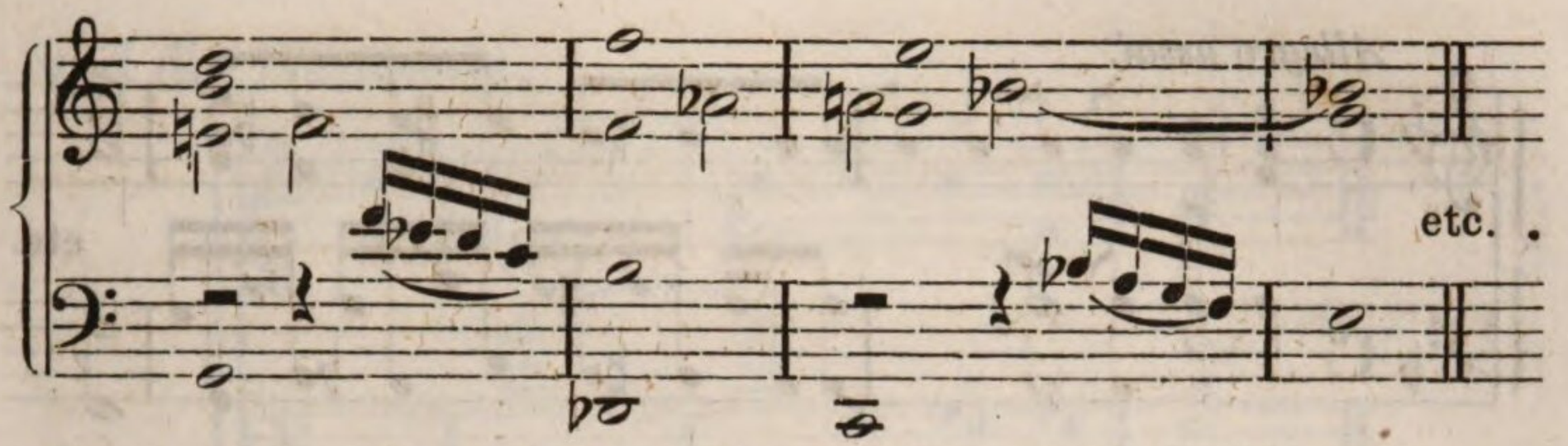
Das erste Thema derselben:  wird im Climax und Anticlimax



eine Reihe von Takten weiter geführt. Bei der mehrstimmigen Behandlung desselben wäre die Steigerung z. B. durch die nahe liegende Modulation mit dem Hauptseptimenaccorde zu bewirken gewesen. Vielleicht in dieser Weise:

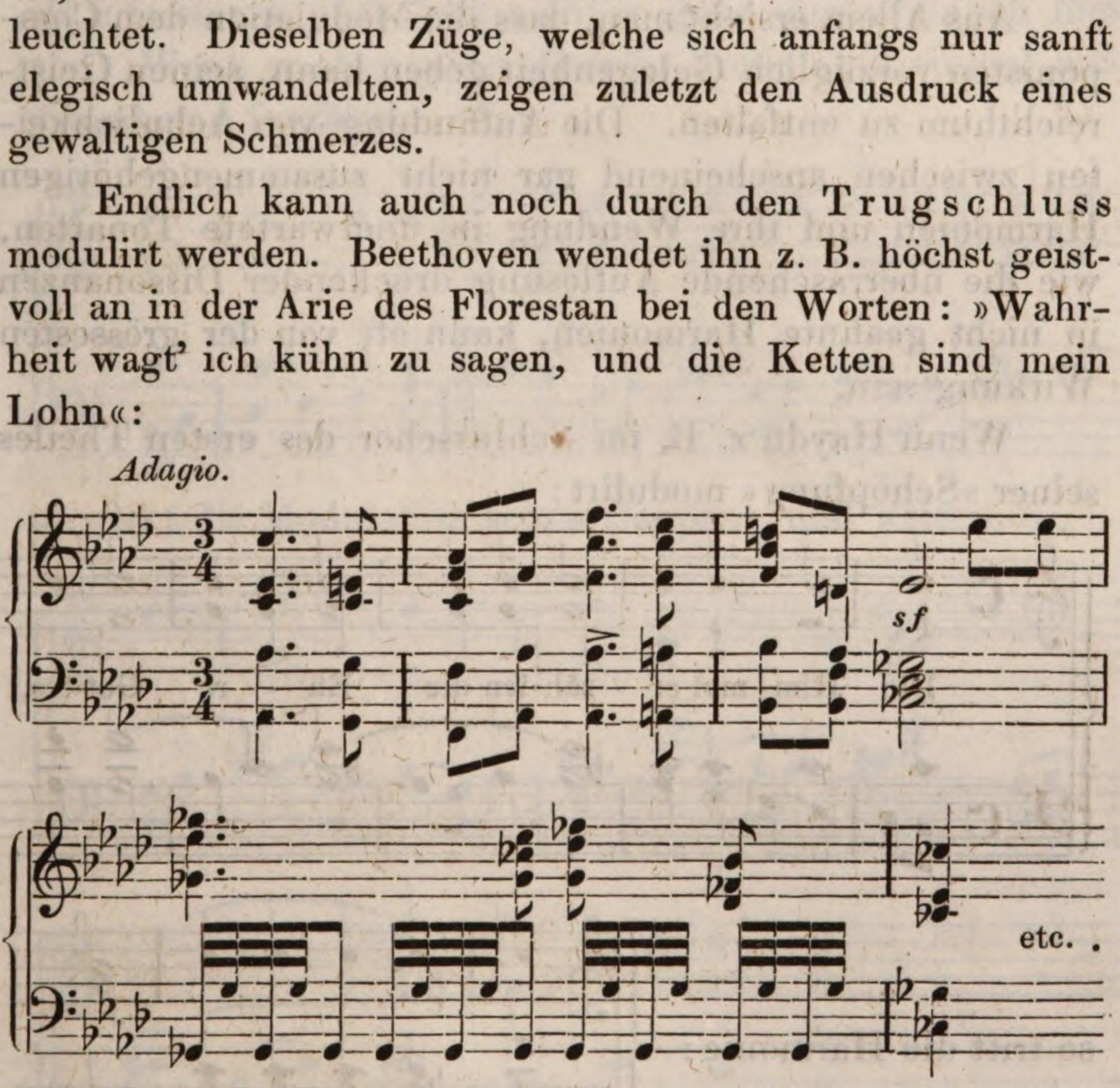
*) Das Thema ist durch mitgehende Octaven verstärkt.

Mozart wollte aber eine charakteristische Steigerung, und so wählte er statt des Hauptseptimenaccordes die verminderte Septime. Nachdem diese symmetrisch zum zweiten Mal erschienen ist, lässt er einen übermässigen Sextenaccord durch einen Durchgangsaccord in einen Hauptseptimenaccord, und später ähnlich in einen Nebenseptimenaccord sich auflösen, und in dieser Weise gestaltet er wieder den Anticlimax symmetrisch weiter. So modulirt er denn:

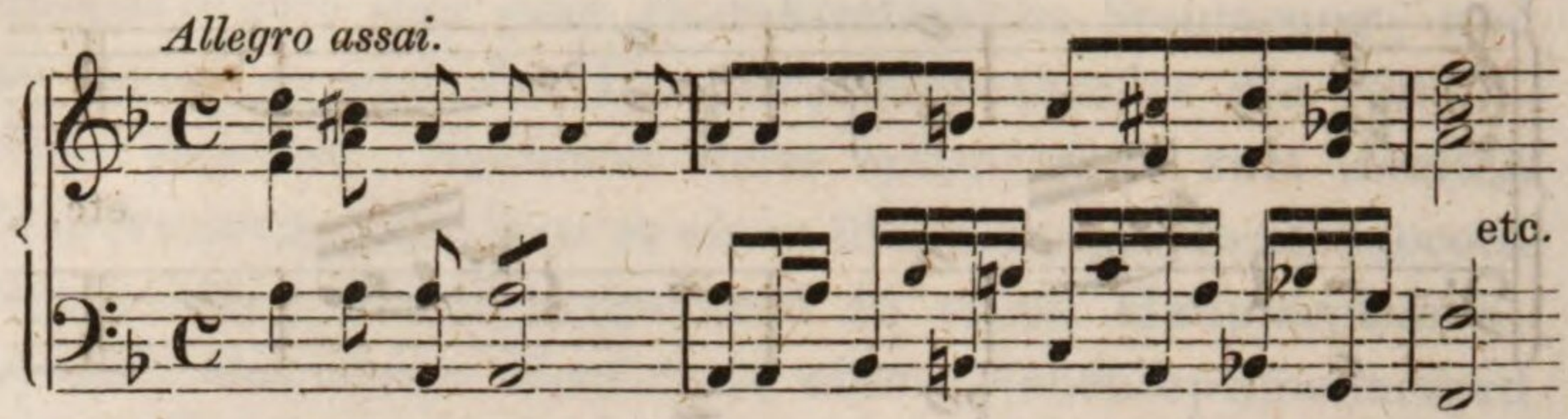


Die Tongruppe erscheint dadurch nicht blos anders beleuchtet, sondern auch unter einem anderen Gesichtswinkel beleuchtet. Dieselben Züge, welche sich anfangs nur sanft elegisch umwandelten, zeigen zuletzt den Ausdruck eines gewaltigen Schmerzes.

Endlich kann auch noch durch den Trugschluss modulirt werden. Beethoven wendet ihn z. B. höchst geistvoll an in der Arie des Florestan bei den Worten: »Wahrheit wagt' ich kühn zu sagen, und die Ketten sind mein Lohn«:



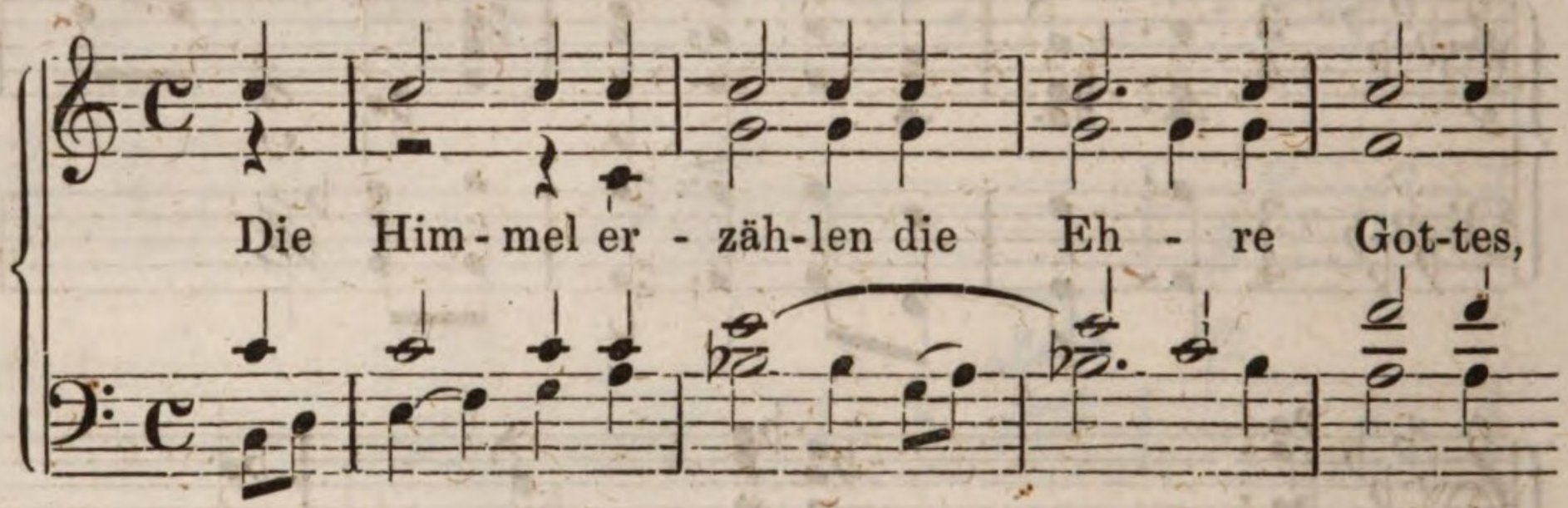
Er ist so mit einer unerwartet kühnen Wendung von *B* dur nach *Ces* dur ausgewichen, und der Inhalt rechtfertigt dies. Oft liegt es in der Intention des Componisten, nicht, wie es in allen vorigen Beispielen der Fall ist, allmälig und unbemerkt, sondern plötzlich, ohne grosse Vermittlung die Modulation zu bewirken. So modulirt Mozart z. B. in dem »*Dies irae*« seines »Requiem«, von dem Halbschlusse auf »*Sibylla*« nach dem »*Quantus tremor est futurus*«:



um die Schrecken darzustellen, welche das Nahen des Weltenrichters bereitet.

Aus Allem ersieht man, dass die Modulation dem Componisten vorzüglich Gelegenheit geben kann, seinen Geistreichthum zu entfalten. Die Auffindung von Aehnlichkeiten zwischen anscheinend gar nicht zusammengehörigen Harmonien und ihre Wendung in unerwartete Tonarten, wie die überraschende Auflösung drückender Dissonanzen in nicht geahnte Harmonien, kann oft von der grössesten Wirkung sein.

Wenn Haydn z. B. im Schlusschor des ersten Theiles seiner »Schöpfung« modulirt:

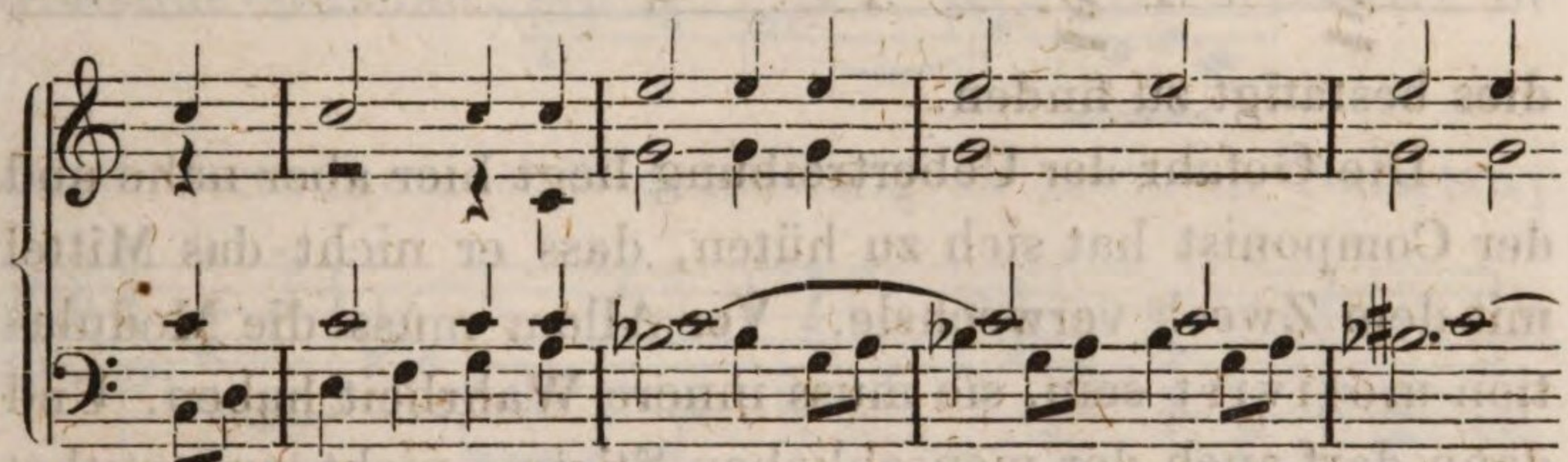


so tritt die Harmonie:

ferner die Wendung:

und die Harmonie:

als interessant, aber doch nicht so ganz ungewöhnlich hervor. Wenn er aber später dieselbe Stelle noch einmal aufnimmt und fortfährt:



so wirkt die Modulation schon frappant, und weiterhin:

steigert sie sich von Takt zu Takt, indem eine unerwartete Harmonie der andern folgt. Man fühlt, dass es eine über alle Mittel der Kunst mit Meisterschaft gebietende Hand sein müsse, die bei diesem gewaltigen Hin- und Herschwanken der Harmonien das Ganze in seiner vollen Einheit zu beherrschen vermag, und ist doppelt erfreut, in den kühnen Schlusswendungen:

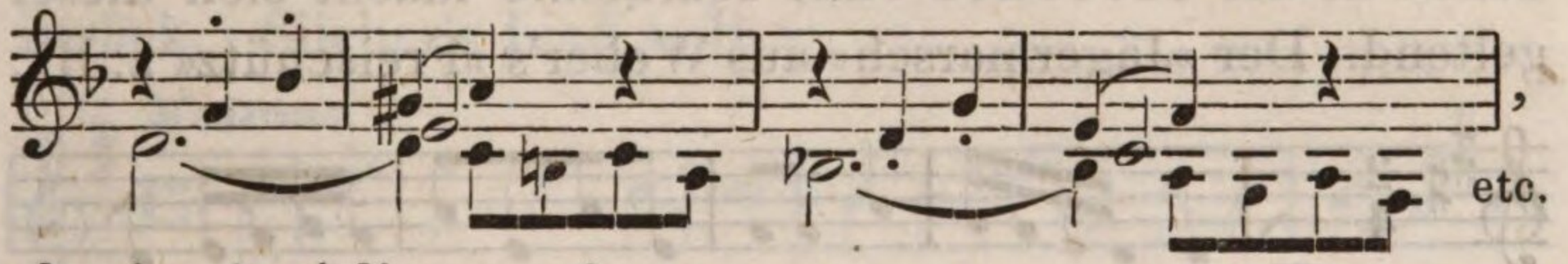
dies bestätigt zu finden.

Die Gefahr der Uebertreibung liegt hier aber nahe und der Componist hat sich zu hüten, dass er nicht das Mittel mit dem Zweck verwechsle. Vor Allem muss die Modulation motivirt sein, sie muss innere Wahrheit haben. Und dann darf auch der menschlichen Stimme nicht zugemuthet werden, was Instrumente in dieser Beziehung zu leisten vermögen. Namentlich erscheint oft in dem sogenannten modulirenden Theile von Sonaten und Sinfonien die Modulation sehr reichhaltig. Die Arie hat sich in dem entsprechenden Theil aber schon mehr, noch mehr der Chor zu beschränken. Ich wollte dies wenigstens andeuten, wenngleich hier noch nicht der Ort ist, darauf näher einzugehen.

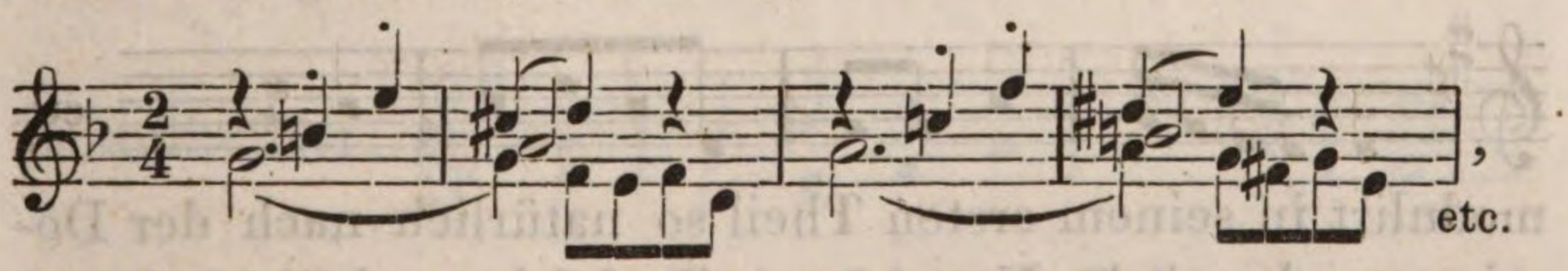
So neu übrigens manche Modulationen auf den ersten Blick erscheinen mögen, so möchte doch in der bisher bekannt gewordenen grossen Zahl von Compositionen bereits jeder mögliche Fall angewendet sein. In der Modulation selbst hat man aber eben so wenig, als in der Tonverbindung an sich, die Neuheit der Erfindung zu suchen, sondern vielmehr in der Art ihrer Entwicklung und in ihrem logischen Zusammenhange mit dem Ganzen. Wenn Componisten dagegen sich einer oder der anderen Modulation jederzeit ohne hinlänglichen Beweggrund bedienen, so ist dies eine Manier, und wie alles Geistlose und Schablonenhafte, nicht zu billigen.

Aehnlich verhält es sich mit dem modulatorischen Climax und Anticlimax, indem eine Stelle in einem Tonstück durch Modulation höher und tiefer gerückt, zum öftern unmittelbar hintereinander folgt. — An sich ist dies ein durchaus erlaubtes Steigerungsmittel; es darf sich aber nicht die Bequemlichkeit oder Geistesarmuth des Componisten dahinter verbergen wollen. So ist es z. B. mit der sogenannten »Rosalie«, welche zu den »Schusterflecken« des musikalischen Handwerks gehört. Der an sich unbedeutende Gedanke: wird z. B.

durch fortwährende Wiederholung in anderen Tonarten:



also im Anticlimax, oder:

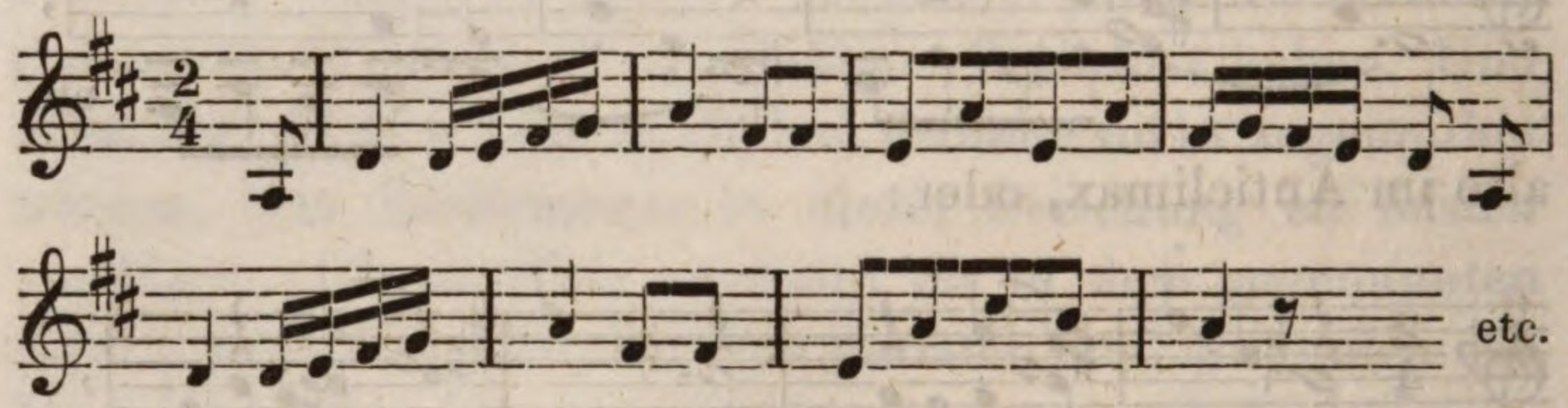


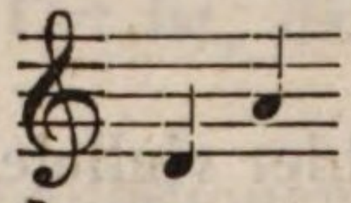
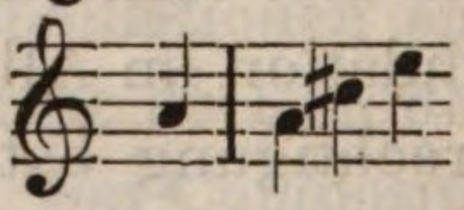
also im Climax, geradezu lästig. Selber das Bedeutende darf nur maassvoll in solcher Steigerung wiederholt werden.

Es möchte hier vielleicht der Ort sein, auf die Bedeutung der Modulation im Allgemeinen hinzuweisen. Sobald sie innere Berechtigung hat, lässt sie immer auf eine besondere Lebendigkeit des Gefühls oder gar auf eine Leidenschaftlichkeit zurückschliessen. Daher die Unruhe bei dem Hörer, wenn ein Stück viel modulirt. Nun ist, wie wir früher gesehen haben, die Dominante mit ihren Verwandtschaftsgraden der Ausdruck des vorwärts drängenden Lebens, die Unterdominante mit den ihrigen der Ausdruck eines Zurückgehens desselben zu seinem ursprünglichen Quell. Diesem muss der der Modulation sowohl nach der einen, als nach der andern Seite hin

entsprechen. Daher modulirt ein jedes grössere Tonstück zu Anfang normal in die Dominante; erst gegen die Mitte oder zum Schlusse hin in die Unterdominante. Treten nun Ausnahmen ein, wie es z. B. in den alten Kirchentonarten der Fall ist, so hat man wieder eine charakteristische Musik vor sich und muss sie mit besonderer Rücksicht auf die Zeit ihres Entstehens und die Intention des Componisten beurtheilen. Die ionische Tonart unterscheidet sich so von unserem *C*dur dadurch, dass sie mehr in die Unterdominante modulirt.

Nach dieser Betrachtung der Modulation im Allgemeinen wird es möglich sein, zu ihrem Einfluss auf die Erweiterung der Liedform im Speziellen überzugehen. Schon in der Melodie ohne Harmonie macht sich dieser geltend. Der »Jägermarsch« aus Weber's »Freischütz« z. B.:



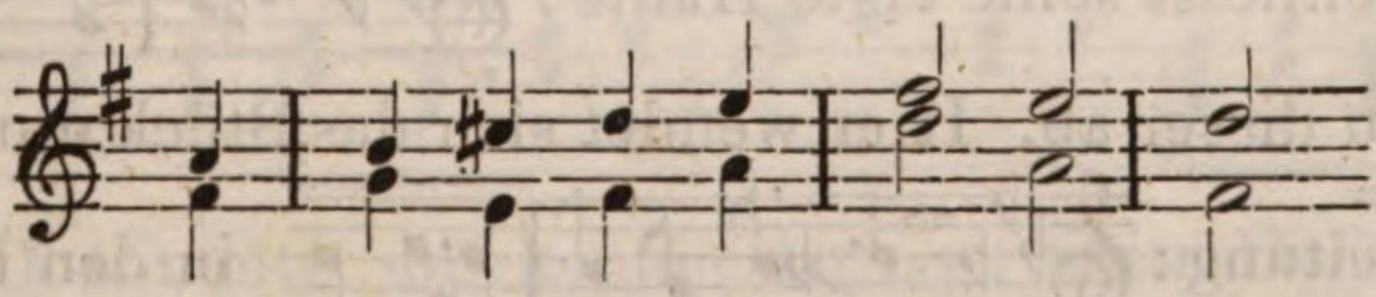
moduliert in seinem ersten Theil so natürlich nach der Dominante, dass jeder Natursänger ihn leicht nachsingen kann. Es ist dies durch die fast kaum bemerkbare Verwechslung der Quinte des Hauptdreiklangs:  mit dem Grundton des Dominantendreiklangs:  erreicht, wodurch der Abschluss durch die Dominanten-Dominante: möglich wird. Auch für das Secundiren erwächst hier keine Schwierigkeit:

oder:

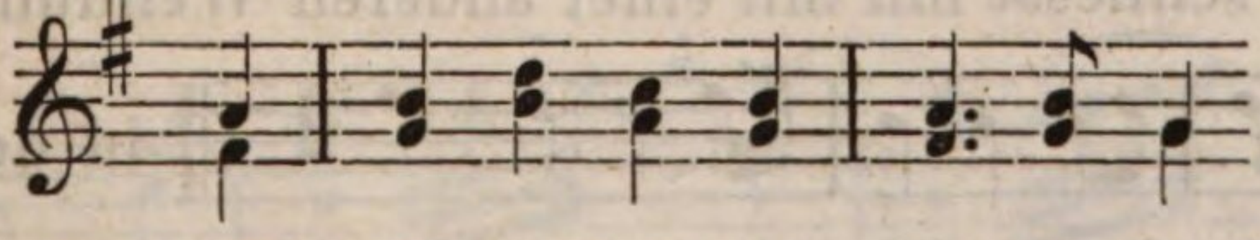
Dies unbemerkte Verwechseln des Beziehungstones in den verschiedenen Tonarten ist durchaus nothwendig, damit der Melodienfluss durch die Modulation nicht unterbrochen, sondern erhöht werde. Tritt die Modulation ohne Vermittlung ein, so kann dadurch, wie wir gesehen haben, eine frappante Wirkung erreicht werden; aber sie muss durch die Intention des Componisten motivirt sein. Dies gehört dann wieder zur charakteristischen Musik.

Zunächst ist es die zweitheilige Liedform, welche durch die Modulation an Mannichfaltigkeit und höherem Leben gewinnt. Der erste Theil modulirt hier gewöhnlich nach der Dominante, manchmal auch nach der Mollmediante oder sonst nach einer verwandten Tonart und schliesst darin ab; der zweite geht nach der Tonica zurück. Silcher's Lied z. B.:

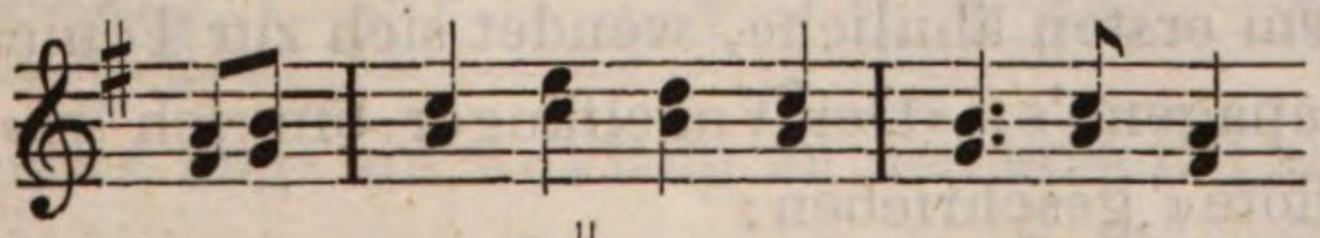
moduliert hier:



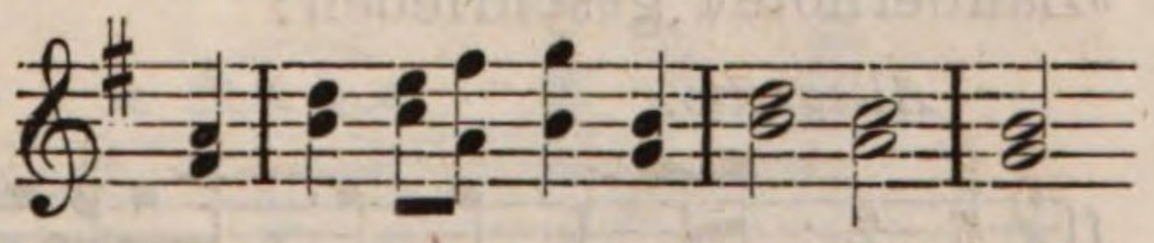
in die Dominante. Bereits der folgende Takt:



lenkt schon nach der Tonica zurück, und nach einem nicht modulirenden Wechselspiel mit der Dominante:



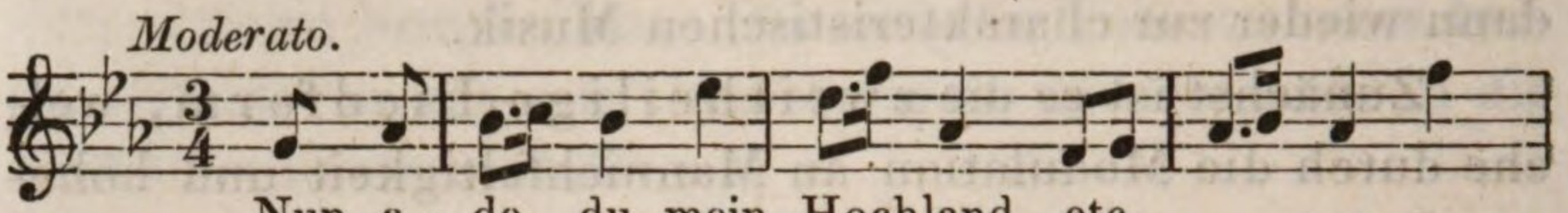
stellt sich der Schluss:

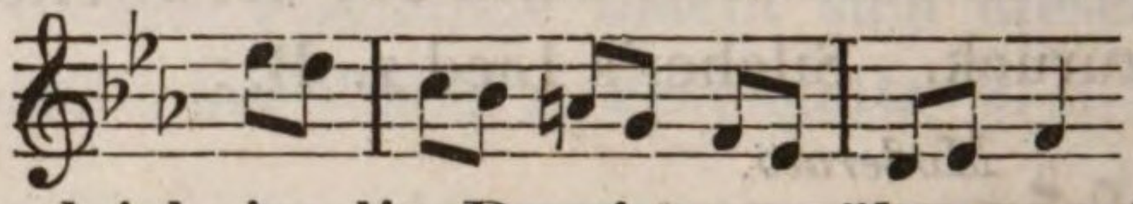
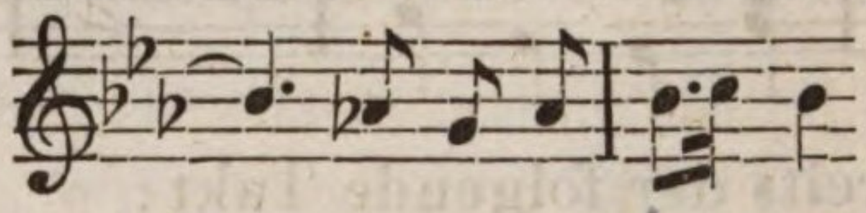
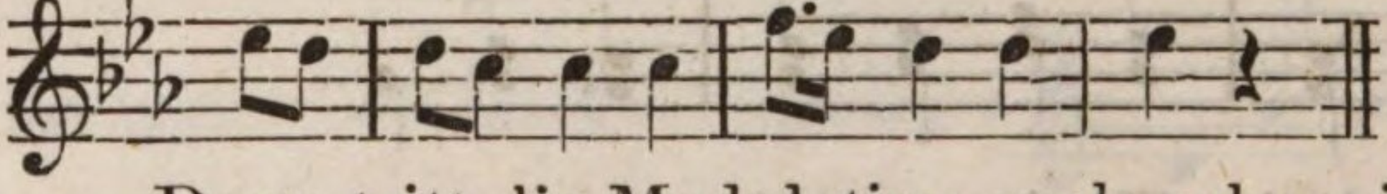


auf der Tonica ein.

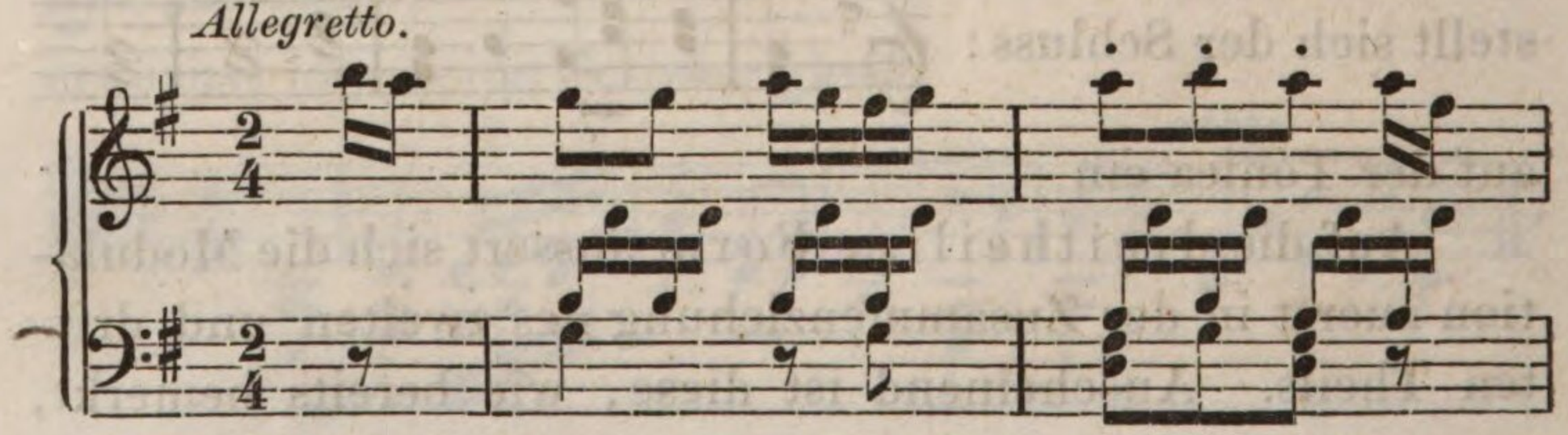
Auf die dreitheilige Form äussert sich die Modulation zuerst in der Zusammenziehung des zweiten und dritten Theils. Anscheinend ist diese, wie bereits bemerkt,

zweitheilig. Der zweite Theil enthält jedoch zwei verschiedene Hälften. Die erste derselben steht in einer verwandten Tonart und wendet sich nach einem Abschluss darin meist in einer melodischen Wendung zur Tonica zurück, in welcher die zweite Hälfte die Melodie des ersten ganz, oder wenigstens anklingend, wieder aufnimmt. So z. B. in dem schottischen Liede:



Der erste Theil modulirt nicht; er schliesst mit der Tonica ab. Der zweite Theil:  geht von der Tonica sogleich in die Dominante über, und schliesst seine erste Hälfte: in dieser ab. Hier wendet sich das Stück durch eine Ueberleitung:  in den ersten Theil zurück und schliesst ihn mit einer anderen Wendung:  in der Tonica.

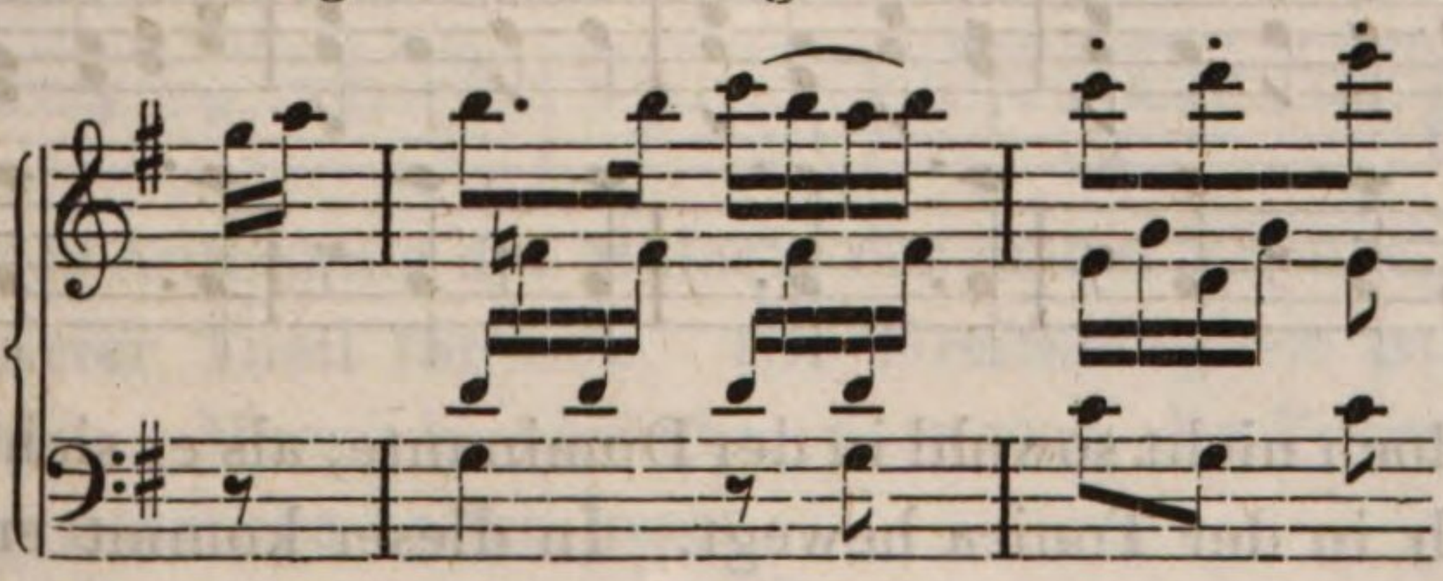
Dann tritt die Modulation auch schon im ersten Theil auf; der zweite verweilt in der erreichten Tonart und der dritte, dem ersten ähnliche, wendet sich zur Tonica zurück. So ist Papageno's: »Der Vogelfänger bin ich ja« aus der »Zauberflöte« geschrieben:



Der Schluss des ersten Theils ist auf der Dominante, indem die letzten beiden Takte wiederholt werden. Der mittlere Theil:

bleibt auf der Dominante, und kommt darin zu einem Halbschlusse. Nach einer kurzen charakteristischen Ueberleitung:

in die Tonica folgt ein Anklang an den ersten Theil:

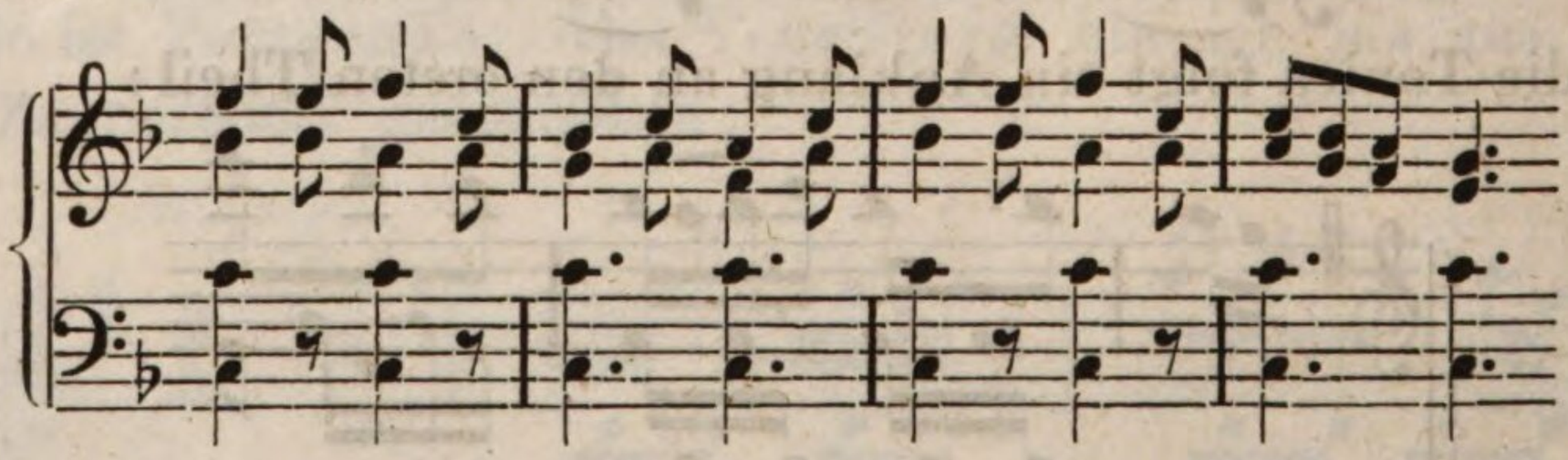


mit einer Modulation zur Unterdominante, und nun schliesst dieser letzte Theil:

wieder in der Tonica, worauf ein kurzes Nachspiel folgt.

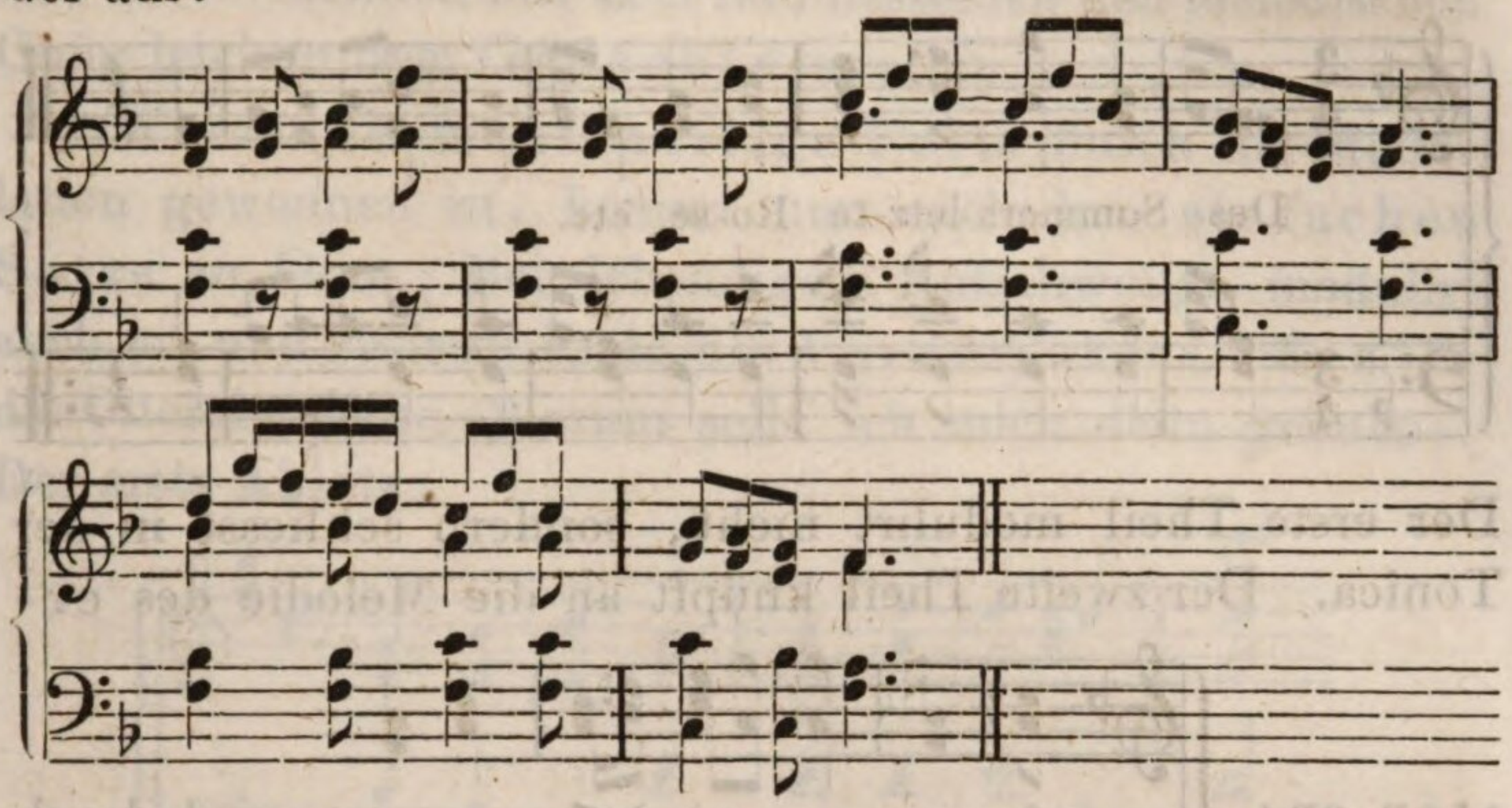
Je weniger in dem mittleren Theil die Modulation mit Entschiedenheit auftritt, desto weniger hebt er sich ab, und desto mehr geht die Dreitheiligkeit wieder in die Zweitheiligkeit über. Beide Formen erscheinen vermittelt in dem Liede Mozart's:

Der erste Theil schliesst in der Dominante. Der mittlere Theil:



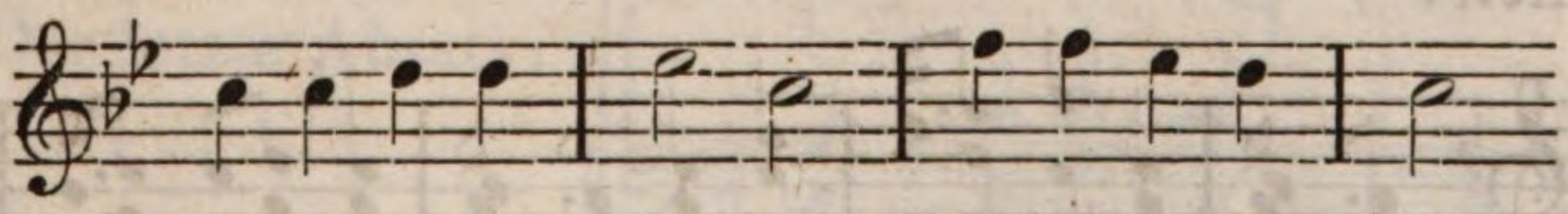
steht jedoch nicht sowohl in der Dominante, als er sich pla-galisch in der Tonica bewegt. In dieser kommt er auch

zum Halbschlusse. Der dritte Theil nimmt den ersten wieder auf:

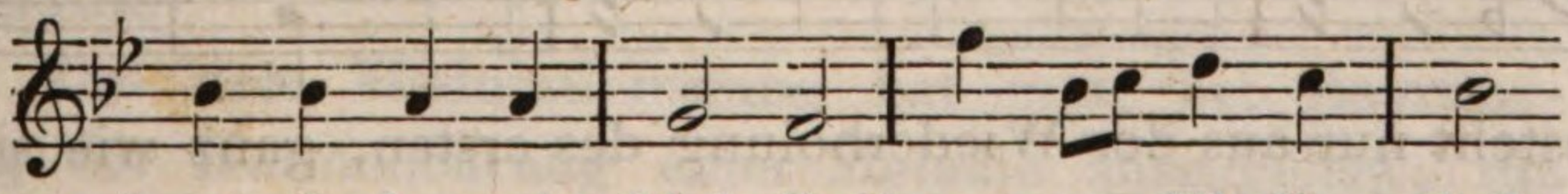


indem er sich zu authentischem Schlusse in der Tonica wendet und in beiden Schlusstakten variirt wiederholt. Durchaus zweitheilig fasst der Hörende aber das Lied von A. P. Schulz auf:

Erster Theil mit Modulation zur Dominante. Der zweite Theil:



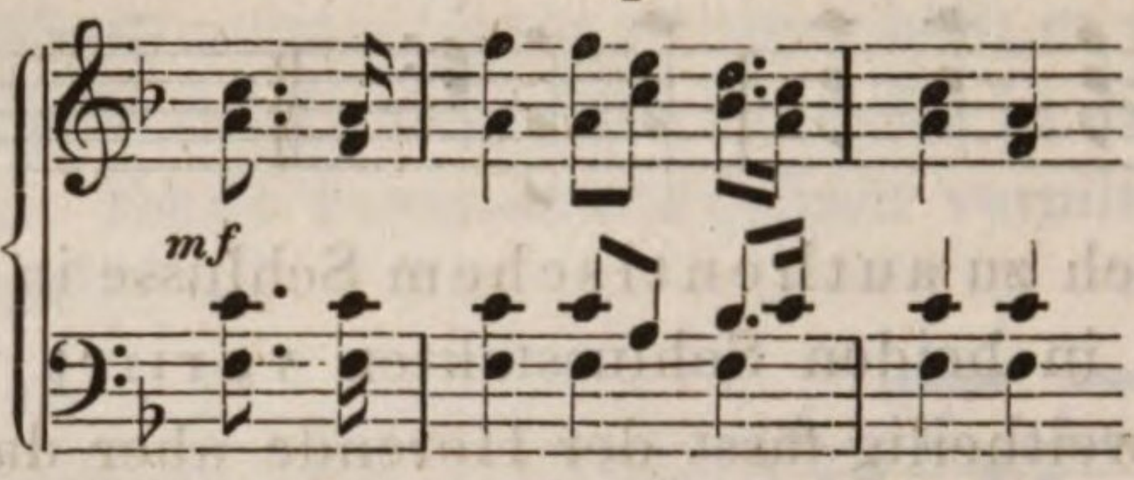
wendet sich zu einem Halbschluss in der Tonica zurück, dass man kaum glaubt, die Tonart verlassen zu haben. Und so erscheint die letzte Hälfte desselben:



trotz der Aufnahme der Melodie des ersten Theiles, als kein besonderer Theil für sich. Die Dreitheiligkeit ist auf ein so geringes Maass beschränkt, dass man die Form nur für eine zweitheilige halten kann.

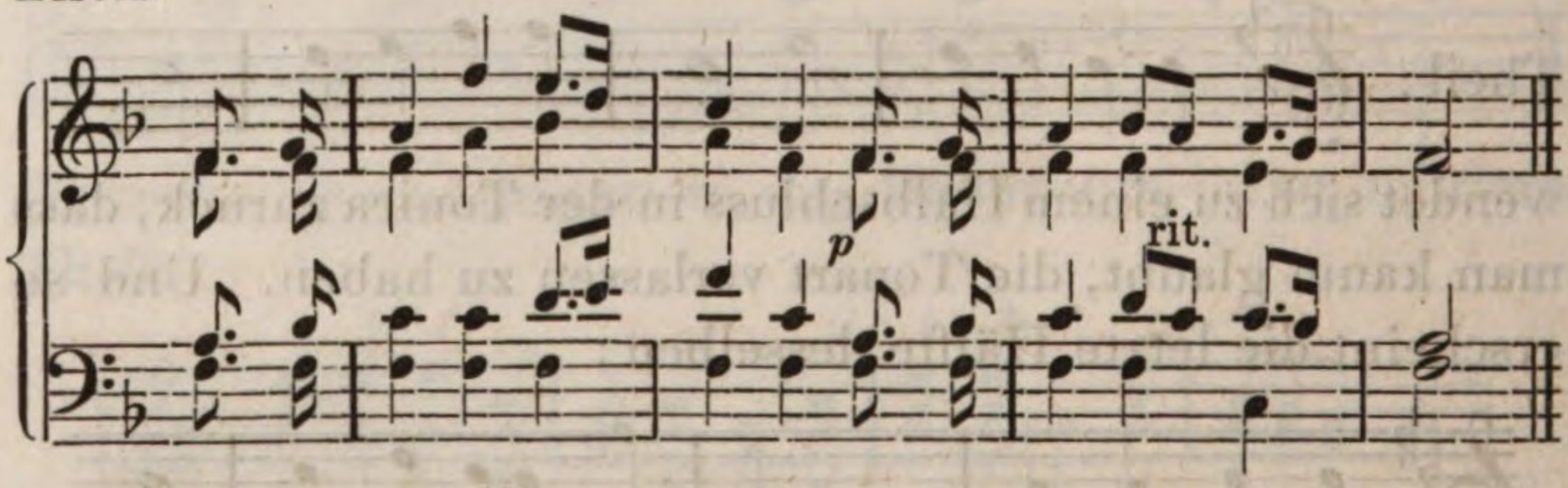
Als ein Beispiel für die Modulation in die Mollmediante sei das irische Volkslied aufgeführt:

Der erste Theil modulirt nicht, sondern schliesst in der Tonica. Der zweite Theil knüpft an die Melodie des ersten an:



und durch die Modulation:

wie das Verweilen in der Mollmediante erscheint er neu, so dass er als besonderer Theil sich abhebt. Der dritte Theil:



besteht nur aus der Wiederholung des ersten, ganz wie sie der dreitheiligen Form eigen ist.

Durch die aufmerksame Betrachtung des Modulationsganges eines Tonstückes gewinnt man übrigens wieder nicht blos ein Urtheil über die Einheit seiner Construction, son-

dern prägt sich auch durch die Auffindung des Aehnlichen und Abweichenden mit dem Bau desselben den melodischen Gang leichter dem Gedächtnisse ein.

Was für die mehrtheilige Form durch die Modulation gewonnen ist, kommt nun auch dem einfachen Satze zu Gute. Bei lebendigem Aufschwunge modulirt auch er, und zwar zu Ende des Vordersatzes. So z. B. die Choralmelodie »Warum sollt' ich mich denn grämen«. Der erste Absatz:

moduliert gleich nach der Dominante. Die beiden folgenden Glieder:

knüpfen an die Dominante an und moduliren zuletzt zu einem Halbschlusse zurück. Der letzte Absatz:

geht von der Dominante zu dem vollen Schlusse auf der Tonica.

Von dem Modulationsgang hat man bei Beurtheilung der Harmonisirung einer Melodie auszugehen, um die Wahl der Harmonien auch dem Geiste derselben entsprechend zu finden. Das eintheilige Volkslied vermeidet indessen die Modulation; ihm genügt der Halbschluss auf der Dominante. Es lässt sich deshalb annehmen, dass

die Modulation in der eintheiligen Liedform vorzugsweise durch die Kunst herbeigeführt sei und meist eine besondere Intention des Künstlers verrathe; die vorige Melodie z. B. einen besonders freudigen Aufschwung der Seele.

Wie auch die Modulation in Leitern, Gängen und Verzierungen sich bemerkbar machen kann, zeigt unter andern die Stelle aus dem »*Andante*« der »Don Juan-Ouverture«, welche dem Finale des zweiten Akts entnommen ist:

indem mit jeder Harmonieausweichung auch die Intervalle der Leiter sich ändern. Zur genaueren und leichteren Erkennung derselben sind jedoch die Harmonien durchaus nothwendig. Selbst mit diesen kann aber etwas Aehnliches nur in einem Tonstücke Statt finden, dessen grössere Verhältnisse zum klaren Verständniss desselben hinlänglichen Raum gewähren. Denn die Modulation muss vor Allem im Verhältniss zu der Länge des ganzen Tonstückes stehen. Es darf durch dieselbe durchaus nichts Einheitstörendes, nichts verwirrend Buntes hineinkommen, sondern die Haupttonart muss als Haupttonfarbe vorherr-

schen, und durch ihr Uebergewicht die hinzutretenden anderen Farben, so sehr sie auch zur mannichfaltigen Beleuchtung des Gegenstandes beitragen mögen, sich immer wieder unterordnen. Es werden hierbei aber zweierlei Modulationen zu unterscheiden sein: eine, die nur vorübergehend Statt findet, um eine andere Tonart zu erreichen, in welcher sich das Stück dann längere Zeit bewegt; und eine, die in fortwährendem Wogen einem Theile des Stückes etwas besonders Charakteristisches geben soll. Ausserdem haben wir für die Beurtheilung auch auf die Richtung zu achten, welche die Modulation einschlägt. In dieser muss sich nämlich eine logische Consequenz aussprechen. Das Ziel der Modulation tritt als ein Höhenpunkt in der Wirkung eines Tonstückes hervor. Aber nicht das Ziel selbst, sondern die Art, wie es erreicht wird, ist in Bezug auf die Vollendung der Form in Anrechnung zu bringen. Jede fremde Modulation frappirt; sie wirkt also an sich als ein Höhenpunkt. Ist dieser nicht gerechtfertigt, so schlägt die Wirkung in ihr Gegentheil um. Einer besonderen Beurtheilung unterliegt die Modulation in Recitativen. Wenn ich hierauf auch noch nicht näher eingehen kann, so darf ich doch nicht unterlassen, zu bemerken: dass gerade das Recitativ seiner Natur nach der Modulation den freiesten Spielraum gewährt. Sie muss aber treu dem Inhalte der Worte entsprechen, wenn von dieser Freiheit ächt künstlerischer Gebrauch gemacht werden soll.

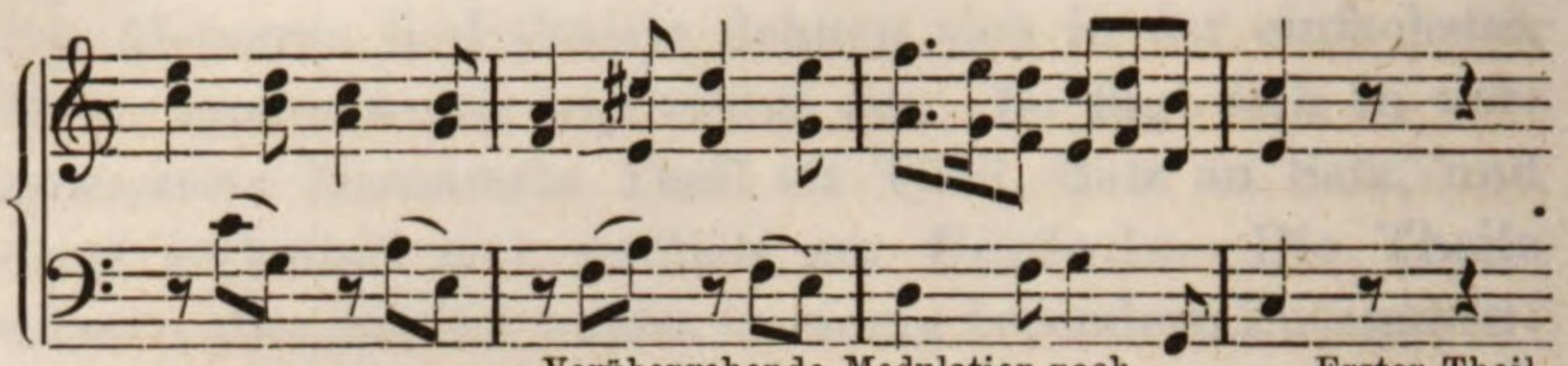
Bei dem Bemühen, den Gegenstand möglichst deutlich und erschöpfend zu behandeln, ist es bisweilen nothwendig geworden, auch Beispiele aus grösseren Compositionen anzuführen; indessen ist doch Alles, was ich über die Erweiterung der Form durch die Modulation habe zur Sprache bringen wollen, vorläufig nur auf jene kleineren Tonstücke zu beziehen, welche zwar aus mehreren Theilen bestehen, mit diesen aber doch nur einen grösseren Satz bilden. In der Art des Wachsthums dieses Satzes liegt nun wieder der Keim der weiteren Entwicklung der Form überhaupt.

Die kleineren Verhältnisse dehnen sich in der einfachsten Weise immer weiter und weiter aus. So fügt sich in vergrössertem Maassstabe Theil an Theil, Satz an Satz, und diese verketten sich endlich zur Periode. Die Theile müssen aber hierbei wieder in einem besondern Zusammenhange stehen, und namentlich wenn sie gegensätzlich auftreten, muss ihre Zusammengehörigkeit auch begründet erscheinen. So tritt die Entwicklung der Form wieder in ein neues Stadium. Es ist eine besondere Art musikalischer Logik, nach deren Gesetzen sich dies vollzieht. Und auf sie, wie ihre Anwendung auf die mehrtheilige Liedform näher einzugehen, soll Gegenstand meines nächsten Vortrages sein.

Achter Vortrag.

Der Periodenbau und die musikalische Logik.

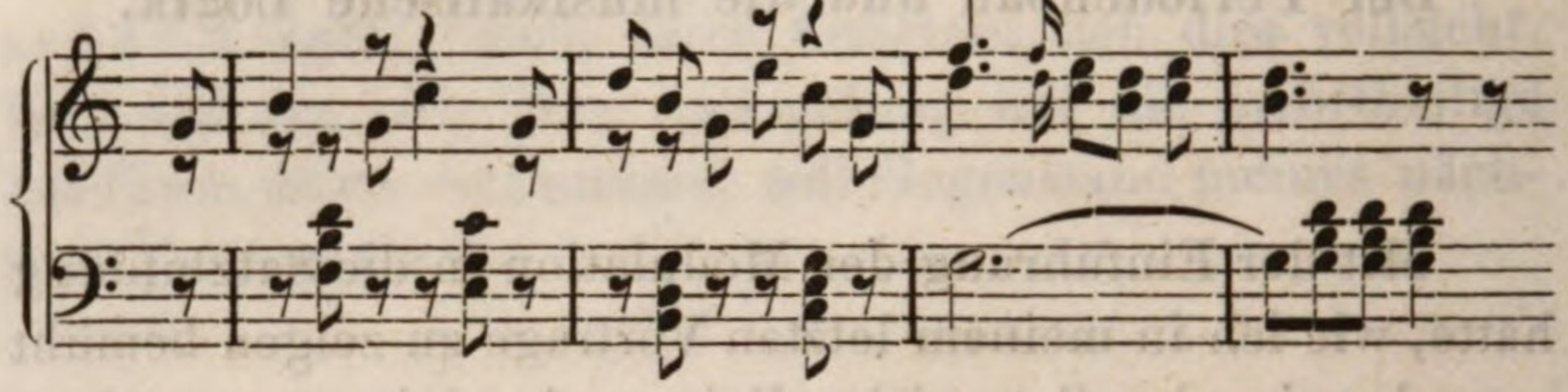
Mit der Einführung der Modulation in die Satzbildung hatte, wie ich in meinem letzten Vortrage zu zeigen bemüht war, der einzelne Satz nicht allein an Ausdehnung, sondern auch an innerem Leben gewonnen. Den Meistern unserer Kunst ist indessen diese Ausdehnung immer noch nicht genügend erschienen, um der Sprache der Musik für alle vorkommenden Fälle die nothwendige Eindringlichkeit und Verständlichkeit zu geben, und der Gewinn inneren Lebens derselben hat sie nur um so mehr dazu aufgefordert, aus dem Wesen eines Tonstückes selbst sich die grössere Ausdehnung desselben ergeben zu lassen. Wir sahen schon bei dem einfachen Satze, dass sich zu grösserer Sättigung und Befriedigung des Ohres bei dem Schluss, ein melodisches Tonspiel in der Tonica mit Tönen ihrer nächsten Verwandtschaft einstellte. Dies Spiel, besonders mit der Tonart der Dominante oder der Unterdominante tritt in erhöhtem Maasse hier auf. Als Uebergang zu solcher Schlusserweiterung sei das Duettino aus »Titus« angeführt:



Vorübergehende Modulation nach der Mollsecunde.

Erster Theil und Abschluss auf der Tonica.

Der zweite Theil beginnt, indem die Stimmen auf der ohne Modulation gewonnenen Dominante alterniren:

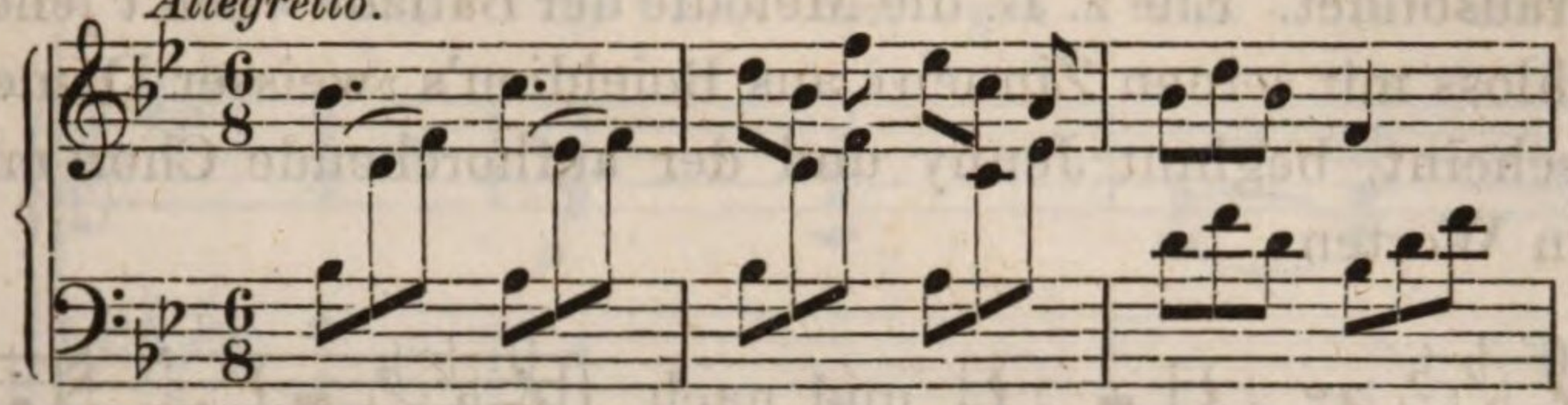


und mit einander vereint zum Halbschluss kommen; nun wird die letzte modulirende Hälfte des ersten Theils wieder aufgenommen:

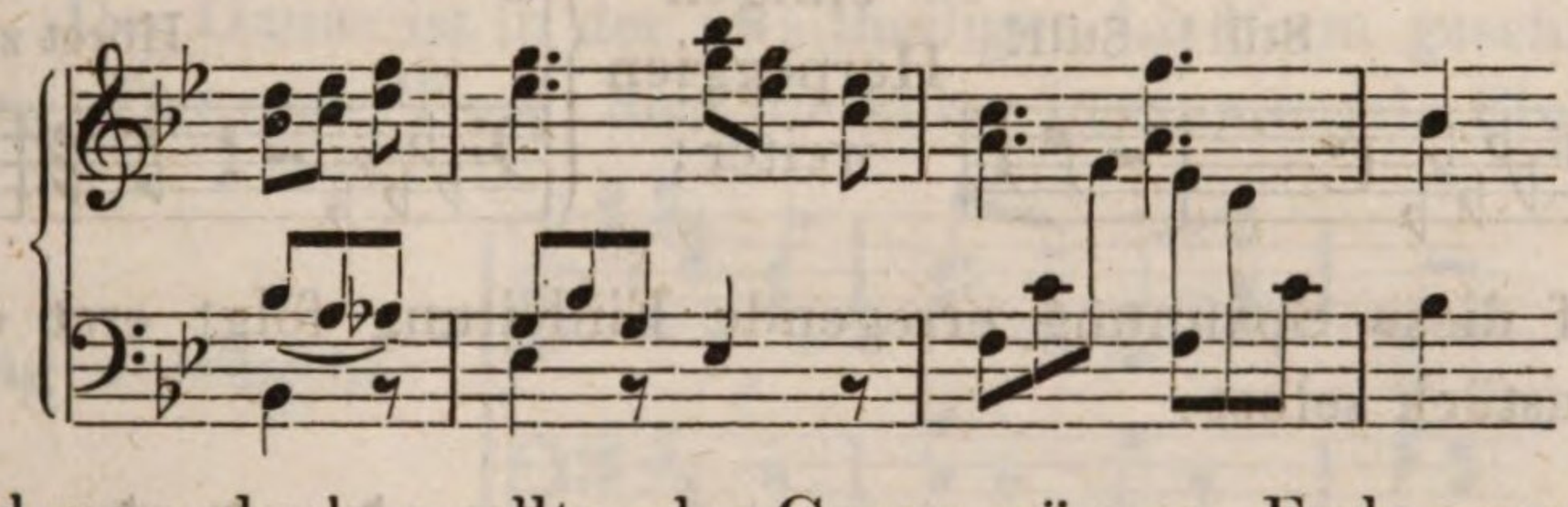
und zu einem melodischen Trugschlusse geführt:

dieser zum zweitenmal wiederholt, und dann erst vollkommen abgeschlossen.

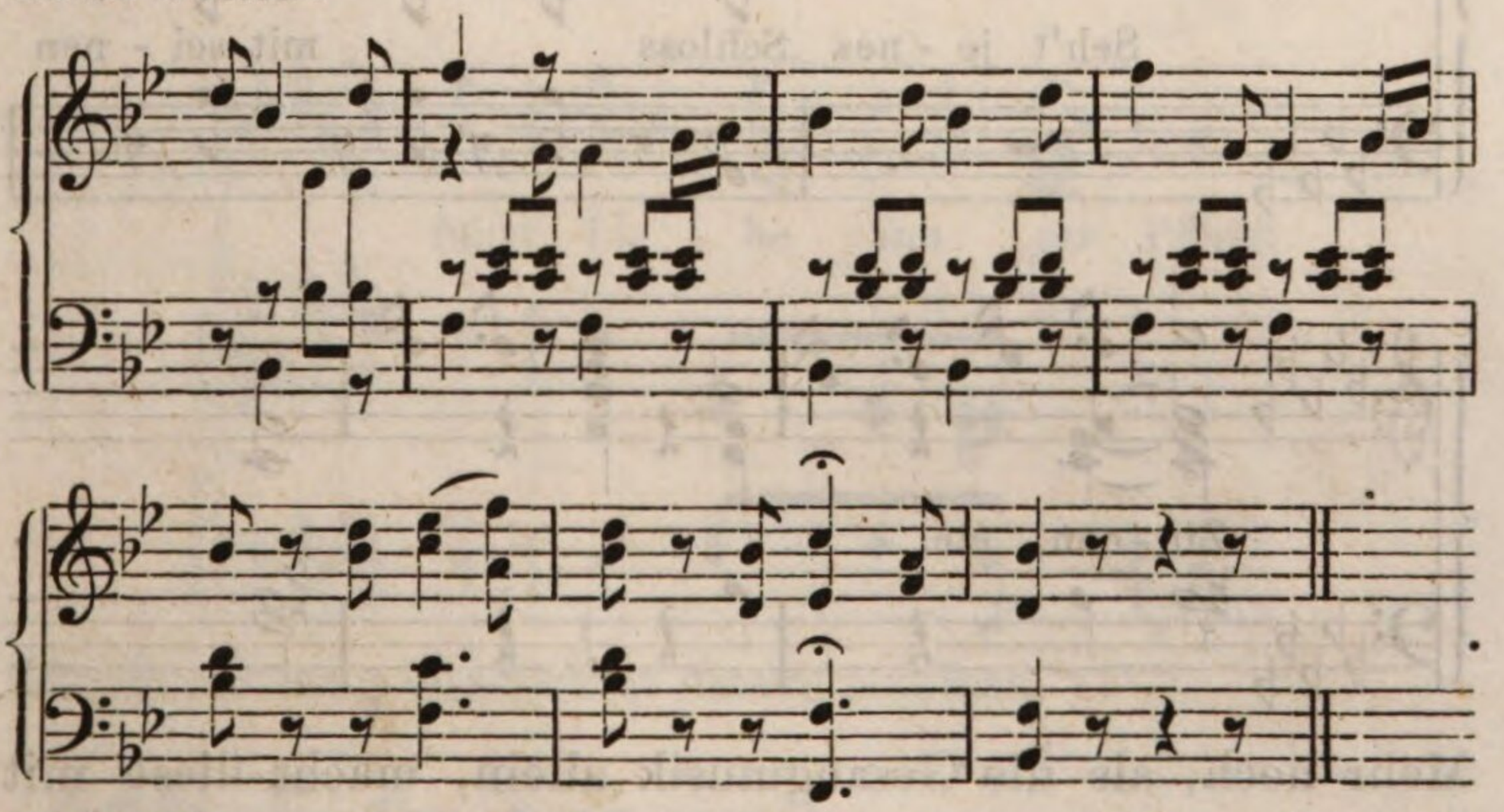
Zu einem besonderen Satze dehnt sich diese Erweiterung aus in dem Duett aus »Figaro«: »Wenn die sanften Abendlüfte« etc.



Nachdem ein vollkommener Abschluss erreicht ist:



und man glauben sollte, das Ganze wäre zu Ende, ergehn sich die Stimmen im Spiel mit Dominante und Tonica noch weiter:



Solch ein ganzer Theil, in welchem der Schluss in einer besonders gesättigten Form erscheint, heisst *Coda*. Die Stimmen tönen in ihr gewissermassen aus und so gelangt der Schluss zu einer grösseren Eindringlichkeit. Dass das Volkslied den Keim zur *Coda* in sich trug, habe ich bereits in meinem ersten Vortrage nachgewiesen. Er erscheint hier von der Kunst entfaltet.

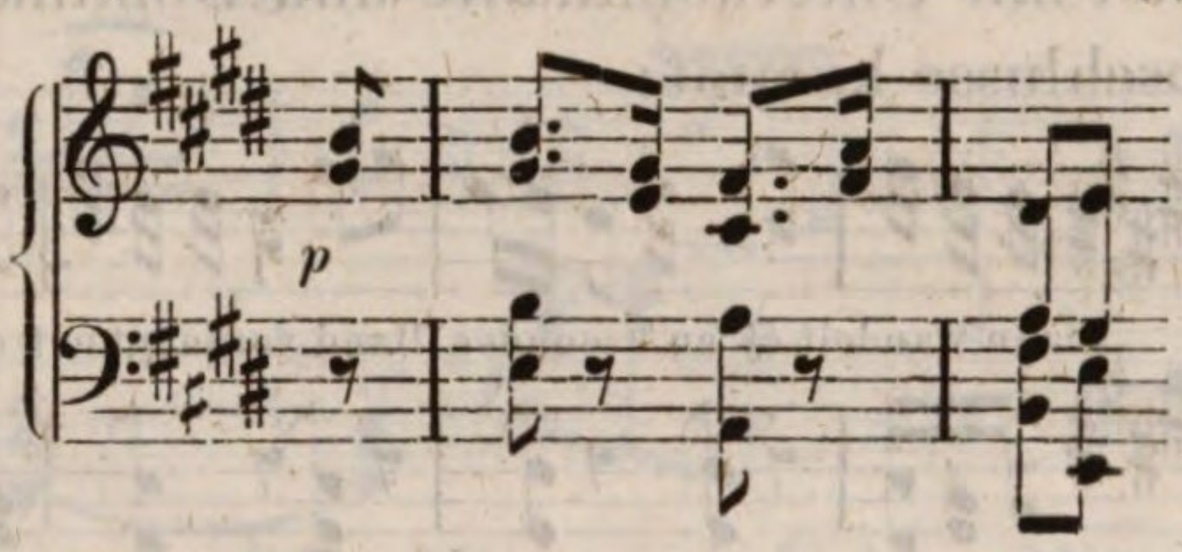
So ist es auch mit der Einleitung, die sich aus einem oder einigen, die Aufmerksamkeit des Hörenden erweckenden Takten zu einem ganzen Satze als Introduction herausbildet. Ehe z. B. die Melodie der Ballade »Seh't jenes Schloss mit seinen Zinnen« aus Boieldieu's »weisser Dame« erscheint, beginnt Jenny und der aufhorchende Chor mit den Worten:

Auf diese Spannung erregende Einleitung folgt erst das Tonstück selbst:

Mehr noch, als die Gesangmusik allein, macht diese mit Begleitung, am meisten aber die Instrumentalmusik von solchen Formerweiterungen Gebrauch.

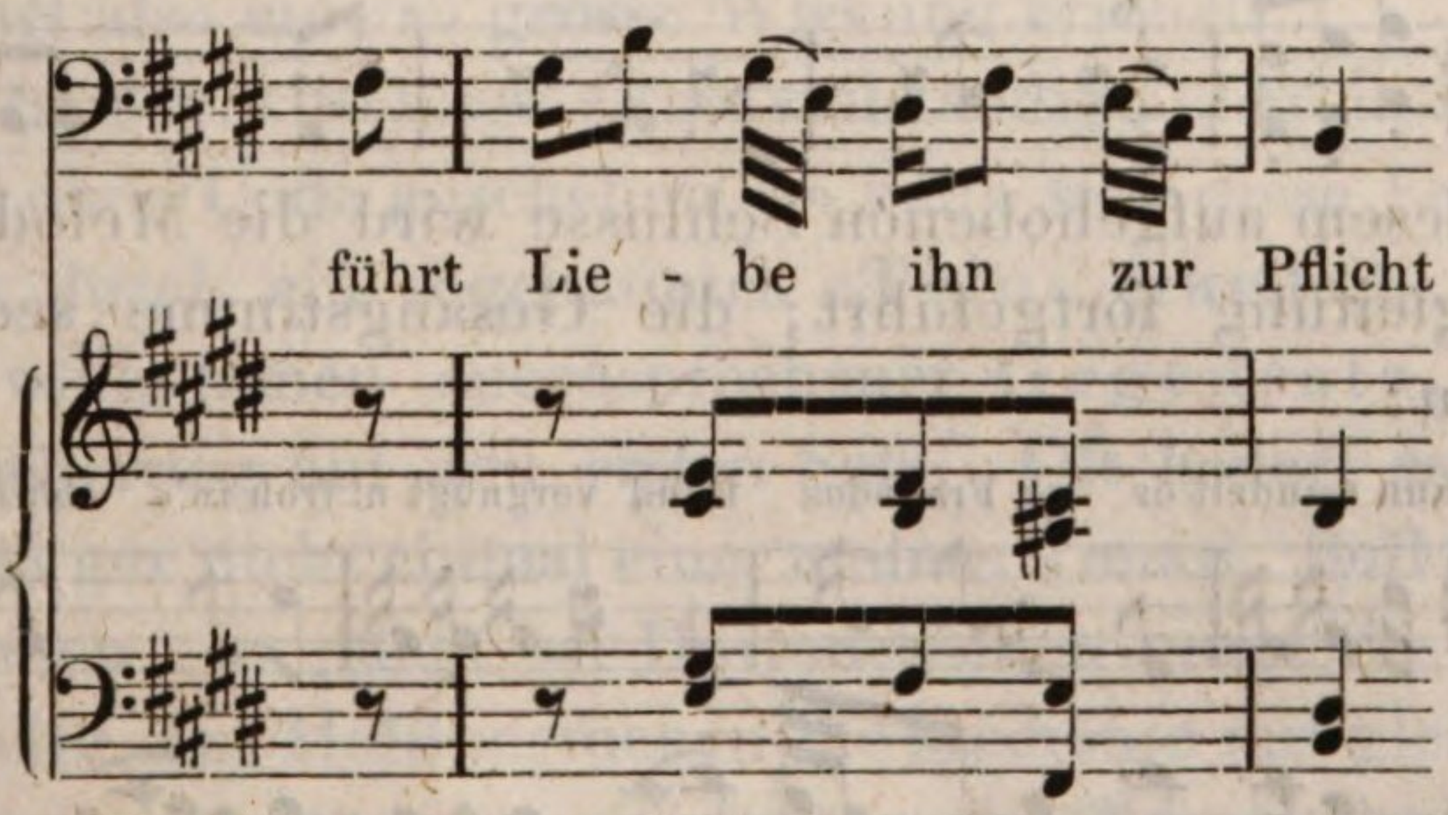
Eine kurze instrumentale Einleitung und *Coda* als Vor- und Nachspiel, wie auch ein verlängerter Schluss der Gesangpartie, finden sich in dem bekannten Hymnus aus der »Zauberflöte«:

Das Ganze ist in der zweitheiligen Liedform geschrieben. Der erste Theil, dem die kurze instrumentale Einlei-



tung vorangeht:

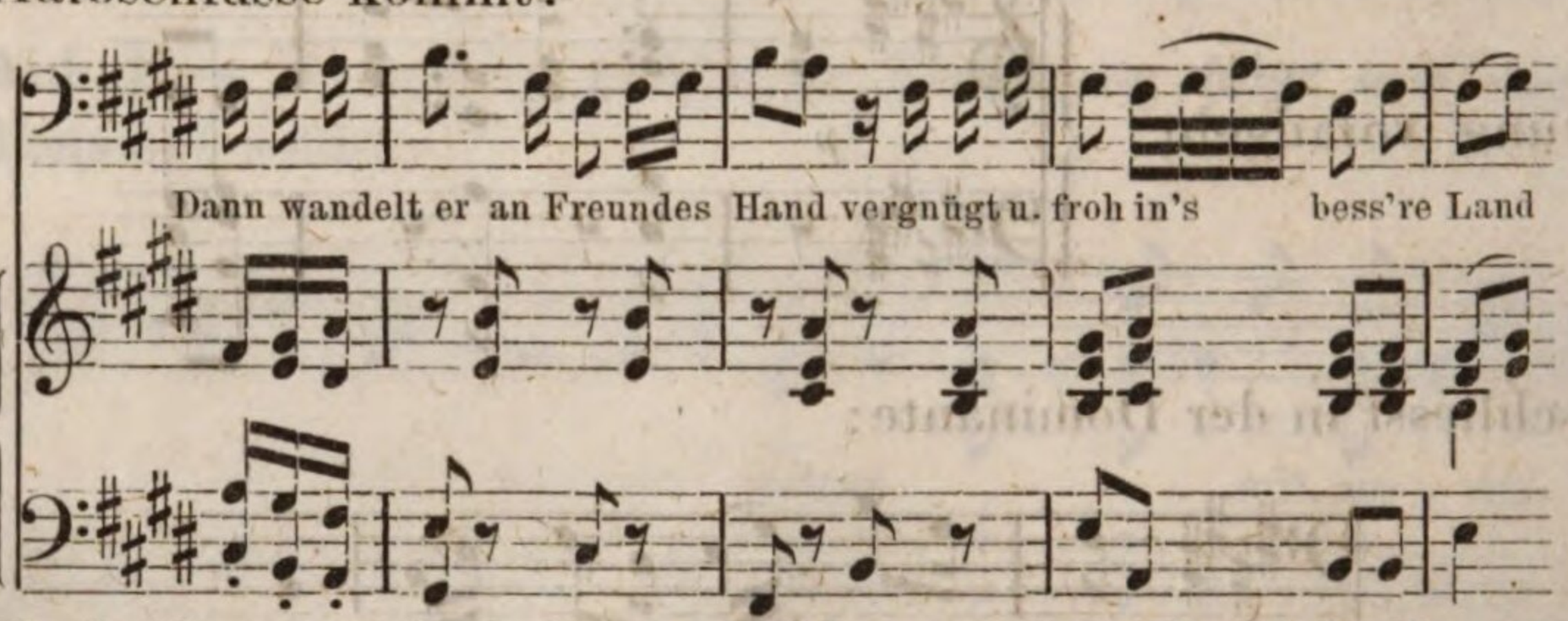
schliesst in der Dominante:



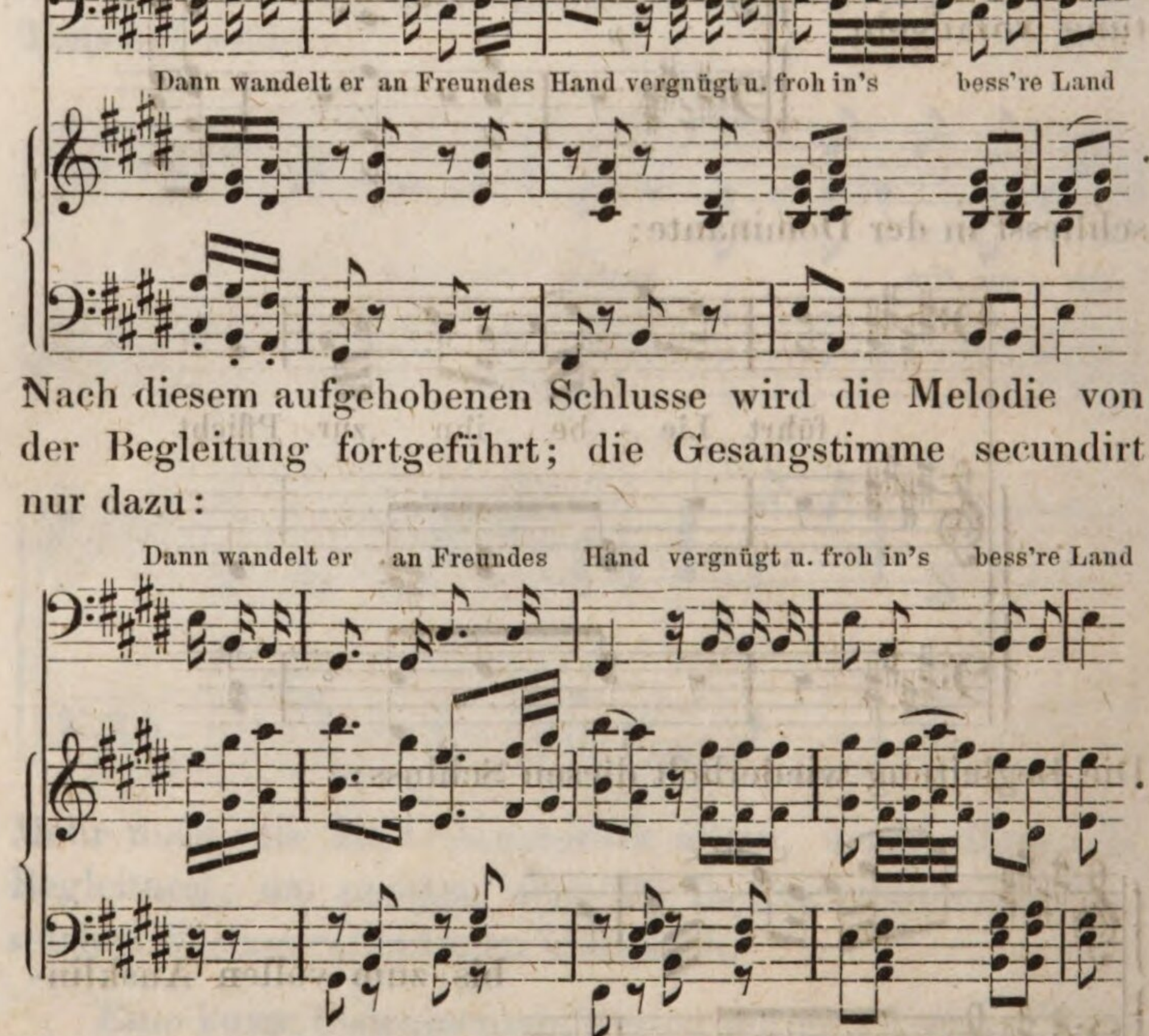
Die Begleitung wiederholt diesen Schluss:

bis zum vollen Ausklingen desselben. Die Melodie des zweiten Theiles bewegt sich anfangs, zur Tonica zurückmodulirend:

und wiederholt diese Takte als ersten Absatz. Der zweite Absatz beginnt wieder mit der Tonica, indem er im Wechselspiel mit Unterdominante und Dominante zu weiblichem Halbschlusse kommt:



Nach diesem aufgehobenen Schlusse wird die Melodie von der Begleitung fortgeführt; die Gesangstimme secundirt nur dazu:



Mozart sucht also in die Sättigung des Schlusses eine, sich wie von selbst ergebende Mannichfaltigkeit hineinzuführen. Damit aber die Gesangpartie nicht in untergeordneter Weise schliesse, giebt er ihr noch in wenigen darauf folgenden,

sonst übervollständigen Takten Gelegenheit, sich majestätisch zu entfalten:

Und gerade diese Takte sind für den gewöhnlichen Hörer in der Regel die wirkungsvollsten. Hierauf folgt:

ein Instrumentalnachspiel. Mit so einfachen Mitteln hat Mozart also eine so grosse Wirkung erreicht.

Ist der Abschluss zwar vollständig, aber in der Regel doch ohne Coda geschehen, so kann sich diese Form ferner auch durch ein sogenanntes »Trio« erweitern. Dies ist ein vollkommen ausgesprochener Gegensatz, eine Art Erwiederung auf den ersten Satz. Oft bedarf es für denselben gar nicht einmal einer andern Tonart. Soll diese aber eintreten, so pflegt bei Durtonstücken meist die Unterdominante, bei Molltonstücken die Mediante mit gleicher Vorzeichnung, stets aber eine verwandte Tonart dazu gewählt zu werden. Früher hiess dieser, beliebig zwei- oder dreitheilige Gegensatz Alternativo, und da er, von drei Instrumenten allein gespielt, sich dem *Tutti* des voraufgehenden Satzes gegenüberstellte, erhielt er später hiervon den Namen Trio. Diesen hat er denn heute noch, ob er nun mehr- oder minder-, als dreistimmig auftritt.

Das Trio ist im Grunde nur der mittlere Theil der dreitheiligen Form in vergrössertem Maassstabe. Wir sahen beim Volksliede bereits im Kleinen, wie eine Solostimme

dem *Tutti* gegenübertrat und mit ihm eine Art Gegensatz bildete. Und auch ganz ähnlich, wie hier der erste Satz, folgten nach dem Trio wieder die ersten Theile, so dass dasselbe von diesen in die Mitte genommen, gleichsam eingerahmt wird. Diese Form findet sich fast in jedem Menuett einer Haydn'schen oder Mozart'schen Sinfonie. Für viele Märsche und Tänze wird sie ebenfalls gewählt. Sie hat ihre Berechtigung übrigens nicht blos in der materiellen Tonmannichfaltigkeit, sondern auch in der sich durch einen Gegensatz ergänzenden, und so sich erst völlig kundgebenden Empfindung der menschlichen Seele. Spricht sich in dem Hauptsatze die Erregtheit derselben aus, so findet ihr Verlangen nach Beruhigung in dem Trio seinen Ausdruck. Derselbe Gegenstand erscheint so von anderer Seite beleuchtet und dadurch werden seine Eigenthümlichkeiten desto deutlicher erkennbar. Tritt der Hauptsatz in grösserer Ruhe auf, so ist dafür der Gegensatz desto lebendiger. Er ist dann seiner Natur nach auch der stärkere und es wirken bei ihm deshalb alle Kräfte der Ausführenden mit. Man nennt ihn dann nicht sowohl Trio, als Mittelsatz. So findet er sich namentlich in *Adagio's* von Sinfonien und Sonaten. Aber auch in für sich selbstständigen Instrumental-Tonstücken kommt diese Form, sowohl in der einen, als der andern Art, zur Anwendung, z. B. in Etüden, und besonders in denen, die zwar die technische Ausbildung des Spielers bezwecken, aber doch auch an und für sich interessante Tonstücke sind. In der Form mit ruhigem Gegensatz ist z. B. Berger's *A* moll-Etüde Op. 22 gehalten. Der aus zwei Theilen bestehende erste Satz, welcher mit den Takten schliesst:

trägt den Charakter eines hohen Ernstes. Der Mittelsatz dagegen, welcher in der *maggiore* mit den Takten beginnt:

ist graziös-elegisch gehalten. Dadurch tritt der Ernst des ersten bei der später folgenden Wiederholung desselben um so stärker hervor. Die Wiederholung selbst ist übrigens durchaus nicht sclavisch. Ueber aller Strenge, mit der die Form gewahrt wird, schwebt ein immer zu neuen Gestaltungen drängender Geist.

Die Form mit lebendigem Gegensatze findet sich in der *G* dur-Etüde desselben Meisters, »*serenità*« überschrieben. Sie beginnt:

und fährt so in zweitheiliger Liedform fort, indem jeder Theil in der Tonica schliesst. Hierauf folgt ein *Agitato* in der vorzeichenverwandten *minore* als Gegensatz:

welches nach der Dominante der ursprünglichen Tonart (*G* dur) zurück modulirt, auf welche dann die Wiederholung des ersten Satzes mit hinzutretender *Coda* erfolgt. Die Unruhe des Mittelsatzes, die in den Synkopen sich zu beängstigender Erregtheit steigert, contrastirt zu der ruhigen Heiterkeit des ersten. Dass die letztere aber den Sieg davon trage, ist gerade durch diese Form auf das Einfachste und Beste vermittelt.

Der Gegensatz tritt auch noch in anderer Form auf, deren Keim wir ebenfalls im Volksliede begegneten. Er beleuchtet den Gegenstand des ersten Satzes nicht sowohl von einer andern Seite, als er ihm nur in anderer Weise erhöhten Aufschwung geben will. Daher knüpft er meistens an die Tonart des ersten an und erscheint in lebendigerem Tempo. Mit einem solchen Gegensatze im Kleinen endet z. B. Papageno's:

Nach dem Abschluss dieses nur in einem Satze geschriebenen *Andante* in der Tonica folgt als *Allegro:*

das ebenfalls in der Tonica schliesst. Die Stimmung, welche in dem ersten Theile Ausdruck gewonnen hat, ist in dem zweiten eine erhöhtere, lebendigere, wenn man will, speziellere ausgesprochene geworden, so dass zur Aufrechterhaltung der Einheit nach dem Erscheinen des Gegensatzes eine Rückkehr zu dem ersten Theile nicht allein nicht nothwendig,

sondern sogar überflüssig, ja nach dem psychischen Vorgange unwahr sein würde. Wir sehen also, wie berechtigt auch diese Form unter Umständen sein kann. In vergrössertem Maassstabe findet sie sich unter andern in Henselt's »*poëme d'amour*« und Taubert's »*campanella*«, beide für das Pianoforte geschrieben.

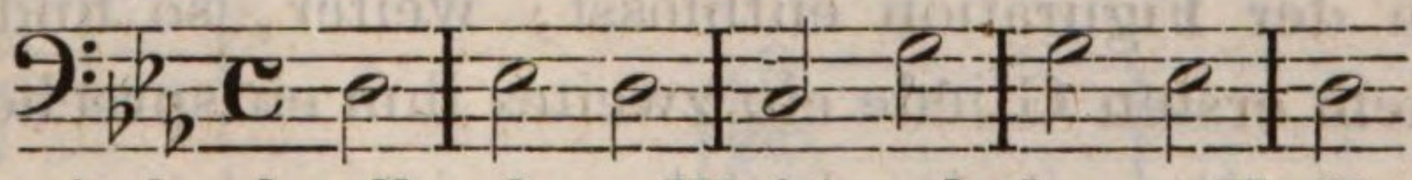
Satz und Gegensatz müssen übrigens stets in einem solchen Verhältniss stehen, dass auch die Einheit der rhythmischen Construction des ganzen Tonstückes nicht leidet. Vorzüglich hat man hierauf Rücksicht zu nehmen, wenn statt eines Trio's zwei oder mehrere sich in einem Stücke finden, oder wenn statt einer einfachen Ueberleitung von einem Theile zum andern ein ganzer Satz auftritt. Soll die Composition von einheitlicher Wirkung sein, so muss stets das Hauptsächliche hervor-, das Nebensächliche zurücktreten.

Es liegt nun aber nahe, dass diese Erweiterung der Form, besonders in der letzten Weise, leicht zu einer launenhaften Aneinanderreihung von Sätzen führen könnte, die nur durch das äussere Band von Ton- und Taktart zusammengehalten würde. Vorauszusetzen pflegt man freilich immer, dass der Componist bei der Wahl für ihre Zusammenstellung von einem richtigen Gefühl geleitet gewesen sein müsse. Ob diese Wahl bei Tonstücken mit Text dem Inhalte entsprechend getroffen sei, ist für den Gebildeten nicht schwer zu beurtheilen; allein bei reinen Instrumentalstücken, denen der Fingerzeig des Wortes für den Inhalt fehlt, wird dies schwerer. Das Gefühl im Allgemeinen ist dunkel, und abgesehen davon, ob es wirklich so fein gebildet ist, um in allen Fällen den richtigen Maassstab abzugeben, ist der Weg bis zu dem entsprechenden Ausdruck dafür ein gar weiter. »Spricht die Seele, so spricht schon die Seele nicht mehr!« Wer bürgt uns nun dafür, dass die Mannichfaltigkeit der einzelnen Theile eines instrumentalen Tonstückes von dem Componisten auch wirklich aus der Einheit eines für den musikalischen Ausdruck geeigneten Gegenstandes gewonnen sei? Wenn sowohl der Componist bei der Conception, wie der Hörende

bei der Beurtheilung sicher gehen sollen, so müssen in dem Tonstücke Anhaltepunkte gegeben und gefunden werden können, von denen die nothwendigen Rückschlüsse auf diese Zusammengehörigkeit zu machen sind. Es wird die Form gewiss eine vollendetere sein, welche nicht blos zum Gefühl, sondern im Einklang mit diesem, auch zu dem Verstande spricht, welche auch materiell dafür Ausdruck gewinnt, was dem letzteren nach seiner Eigenthümlichkeit ebenfalls zugänglich ist, so dass er für das volle Verständniss eines Werkes dem Gefühl ergänzend zur Seite stehen kann. Ihm soll also aus der Composition offenbar werden, dass ein Satz, ja ein Satztheil, aus dem andern hervorgeht, dass die Folge sich aus dem Vorangegangenen motivirt ergiebt, mit einem Worte: dass die Formgestaltung eine organische ist. Auch hiervon wird der letzte tiefere Grund freilich in dem Toninhalte zu suchen sein, auf den ich später mit wenigen Zügen hindeuten werde, doch wird es anfangs schon genügend sein, wenn aus der Art der Tonverbindungen uns die Nothwendigkeit ihres Zusammenhanges entgegentritt. Hierhin soll uns nun die sogenannte »thematische« Composition führen.

Sie beginnt mit der Form, welche unter dem Namen der Variation bekannt ist, indem ein Thema, d. h. ein melodischer Satz, in geist- und geschmackvoller Weise verändert wird. Bei dieser Umwandlung des Tonstücks wächst dasselbe in der Regel nicht äusserlich, es behält meistens sogar dieselbe Ausdehnung, wie zu Anfang; es schmückt sich aber mit all den reichen Mitteln, wie sie der Musik nur zu Gebote stehen und sich nach seiner Eigenthümlichkeit auf das Natürlichste ergeben. So ist denn diese Form eine Art Prüfstein für den Reichthum der Erfindung eines Tonkünstlers, und deshalb als eins der geistvollsten Spiele seiner Kunst von jedem Meister gern gepflegt worden. Händel, Seb. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven sind unerschöpflich darin gewesen. — Es würde zu weit führen, wenn ich alle Gradationen von der einfachen Figurirung, die sich vielleicht selber noch an die ersten Harmo-

nien hält, bis zur völligen Umwandlung des Thema's zu einem neuen und doch nur aus ihm entfalteten Charakterbilde aufzählen wollte. Doch darf ich nicht unterlassen, darauf hinzuweisen, worin das ästhetisch berechtigte Wohlgefallen an Variationen liegt. Es liegt in dem Vergleichen des Entwickelt-Kunstvolleren mit dem Einfach-Natürlichen. Je mehr wir durch eine geistvolle Umwandlung des Thema's überrascht werden, je mehr wir also auch diesem Entwicklungsgange folgen können, desto grösser ist die Freude daran. Betrachten wir die Variationsform aus solchem Gesichtspunkte, so werden wir bald einen Unterschied zwischen diesen und jenen Variationen zu machen wissen.

Eine ähnliche Form ist die des figurirten Chorals. Doch gehört diese schon an und für sich zur charakteristischen Musik; wenigstens darf der Charakter, welcher im Choral im Allgemeinen und in einer bestimmten Melodie im Besondern liegt, von dem Componisten nie ausser Acht gelassen werden. Darum ist der figurirte Choral meist auch im strengeren Stil geschrieben und die Melodie, der sogenannte *cantus firmus* (der ein- für allemal feststehende Gesang der Gemeinde) erscheint wenig oder gar nicht verändert. Auch diese Form steigert sich von der einfachen Figurirung bis zu der reichsten Entfaltung von Tonmitteln. Selber Canon und Fuge treten in den Dienst derselben. Der Gesang der beiden geharnischten Männer in der »Zauberflöte«: »Der, welcher wandelt diese Strasse voll Beschwerden«:  *), hat diese Form in hochvollendeter Weise erhalten. Unübertroffen in der Beherrschung derselben steht aber Seb. Bach da.

Eine dritte Art ist die des figurirten Präludiums. Sie ist nur instrumental. Eine Kette einheitlicher Harmonien und geistreicher Modulationen wird durch eine Figur belebt, welche sich zuweilen nur über eine, zuweilen aber auch über alle Stimmen ausbreitet, und für das Ganze

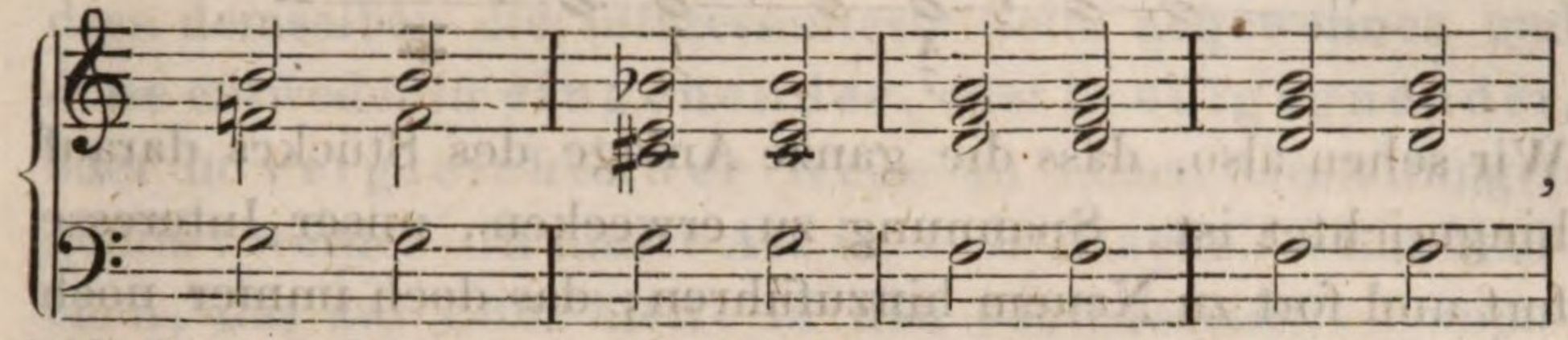
*) Mel. »Ach Gott vom Himmel, sieh darein« etc.

ein arabeskenartiger Schmuck wird. Nicht die Figur ist jedoch das Interessante für den Hörenden; ihre stete Wiederkehr hat sogar an und für sich etwas Ermüdendes. Das Interessante an solchem Tonstück ist seine musikalische Architektonik, sowohl in Bezug auf rhythmische Gliederung, als harmonische Verkettung; die Figur nur das belebende Beiwerk derselben. Bekannt sind die figurirten Präludien von Seb. Bach zu den Fugen seines »wohltemperirten Klaviers«. Sie sind der mannichfaltigsten Art, und sollen den Eintritt der darauf folgenden Fugen vorbereiten. Das *C*dur-Präludium in dem ersten Theil beginnt z. B. mit einem viertaktigen Gliede, dessen Harmonien folgende sind:

Seb. Bach hat nun die einfachste Accordbrechung zur Figuration gewählt: . Er breitet die Harmonien claviermässig aus, und verzichtet durchaus auf eine charakteristische Gestaltung der Figur. Deshalb kann sie auch auf Erfindung keinen Anspruch machen. Nur in der rhythmisch-harmonischen Construction liegt also die Erfindung. Betrachten wir diese nun, von der Figuration entblösst, weiter, so finden wir nach jenem ersten Gliede ein zweites ihm entsprechendes:

das bereits in voller Modulation zur Dominante begriffen ist, und mit einem Halbschlusse auf dem Dominanten-

Dominantaccorde endet. Damit ist eine neue Reihe von Harmonien nothwendig geworden, während bei einer melodischen Formgestaltung vielleicht eine Rückkehr zum Anfange stattgefunden hätte. Es folgen im nächsten Gliede:

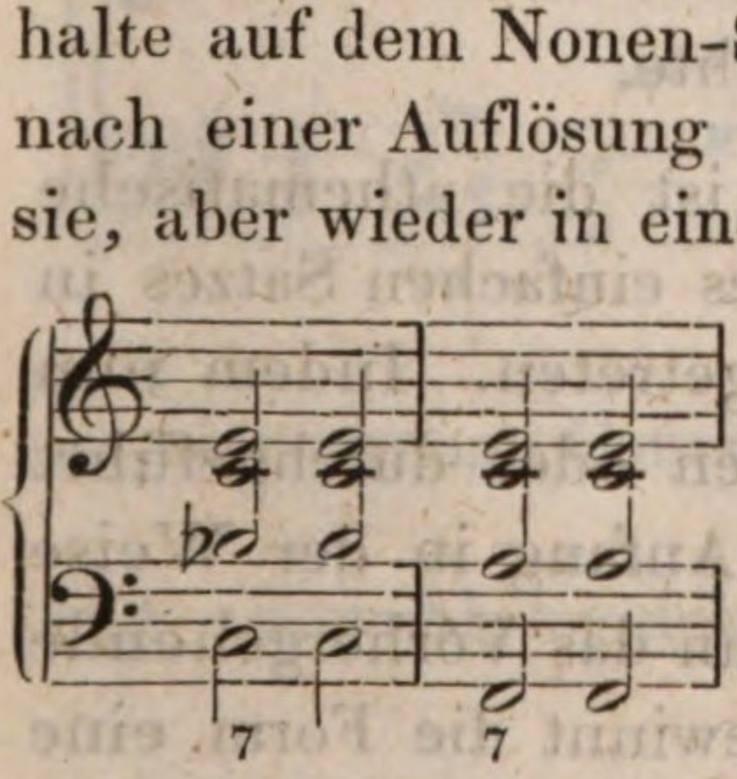


der Dominantaccord, welcher also als eine Auflösung des vorigen Dominanten-Dominantaccordes erscheint, | ein verminderter Terzquartaccord, als Auflösung des vorigen, | der Sextaccord der zweiten Stufe | und der Secundaccord der Dominante als Halbschluss;

wieder ist also eine neue Reihe von Harmonien herausgefordert; sie ist im folgenden Gliede:

Sextaccord, Secundaccord, Sextaccord, Nonen-Septimenaccord.

zwar tonarteigen, aber im Schlusse selber zu einem Vorhalte auf dem Nonen-Septimenaccord gesteigert, der heiss nach einer Auflösung drängt. Das nächste Glied gewährt sie, aber wieder in einem Septimenaccorde:



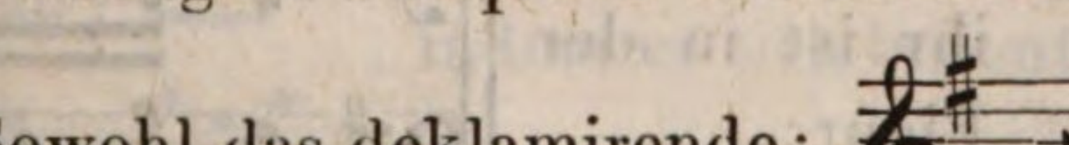
und dieser findet im Nebenseptimenaccorde auf der dritten Stufe, dieser:

im Quintsextaccorde desselben, und dieser im Hauptseptimenaccorde, trotz des Halbschlusses darin, immer noch keine Beruhigung. Endlich erscheint sie im Schlussgliede:

Wir sehen also, dass die ganze Anlage des Stückes darauf hingerichtet ist, Spannung zu erwecken, unser Interesse fort und fort zu Neuem hinzuführen, das doch immer noch nicht das eigentlich Gemeinte ist. Wenn sich nun auch die Präludienform zu selbstständigen, sich für sich allein genügenden Tonstücken entwickelt hat — wie es nicht nur mit vielen Präludien, sondern auch mit vielen Etüden der Fall ist, – so geht doch aus dem angeführten Beispiele unverkennbar hervor, was Seb. Bach in dieser Form hier geben wollte. Und so stellt sich auch von selber ein Urtheil heraus über die Behandlung dieses Präludiums in neuester Zeit von Gounod. Im besten Fall könnte sie eine geistvolle Studie sein, indem der Versuch gemacht werden sollte, zu den gegebenen Harmonien eine Melodie zu erfinden. Diese musste dann aber auch den Geist Seb. Bach's athmen, was ich doch bezweifeln möchte.

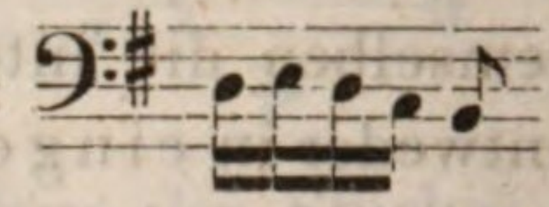
Bereits mit der Präludienform ist die »thematische Composition« zu der Umgestaltung des einfachen Satzes in einen zusammengesetzten grösseren getreten. Indem nun die Figur nicht durchweg beibehalten oder durchgeführt wird, aber sich doch ein gegebener Anfang in der Weise fortspinnt, dass das Folgende immer an das Vorhergehende anknüpft, aus ihm sich herleitet, gewinnt die Form eine grössere Mannichfaltigkeit. Es tritt so theils durch Wiederholung, theils durch Variirung, theils durch Trennung oder Vereinigung von kleinsten Thematheilen — sogenannten Motiven —, theils durch neue melodische Wendung, theils durch eigenthümliche harmonische Behandlung, und theils durch modulatorische Beugung eine Verwandlung des ersten Anfanges der Erfindung in etwas Neues und doch ihm eigenst

Angehöriges heraus. Und wie der Anfang für das Thema selbst, so kann auch das Ende desselben für das Gegenthema Gelegenheit zu solcher Anknüpfung, wie zu solchem Weiter- und Ausspinnen geben. Es kommt nur darauf an, dass demselben die interessanteste Seite abgewonnen und diese entweder in eingehender, oder in entgegnender, oder in vergleichender Weise zu neuen Gestaltungen geführt werde. In dieser Art ist z. B. Haydn's »Ein Mädchen, das auf Ehre hielt« in den »Jahreszeiten« componirt. Schon im ersten Theil, welcher sich modulirend von der Tonica zur Dominante wendet:

ist eine strenge Consequenz in seiner Entwicklung erkennbar. Sowohl das deklamirende: , als das ehrsamlich-graziöse Motiv: erfahren eine eingehende Ausspinnung zu Anfang des zweiten Absatzes:  . Rhythmisch sind sich die Takte zwar ähnlich geblieben, aber melodisch und harmonisch haben sie eine vollständige Umwand-

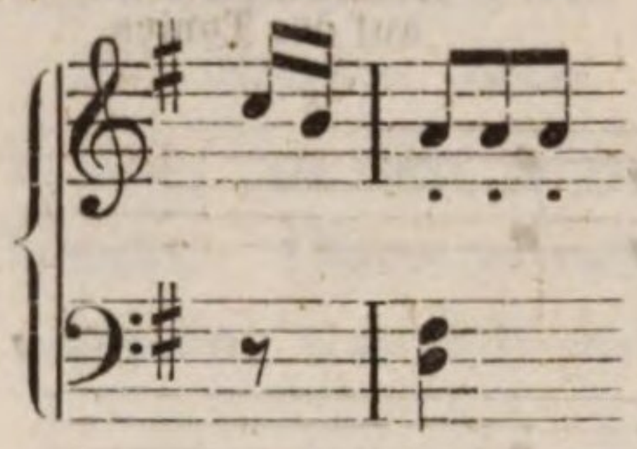
lung erfahren. Der variirte Anfang des zweiten Absatzes

dient nun zur Anknüpfung des zweiten Theils, zu welchem eine Bassfigur:



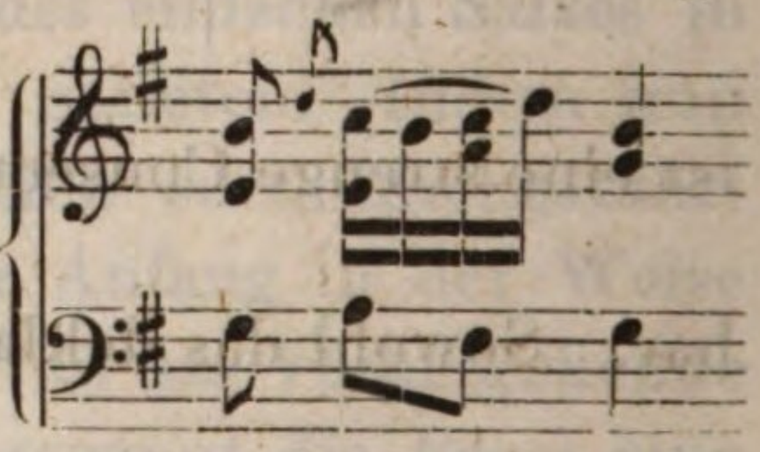
überleitet. Der erste Absatz desselben ist:

indem zu dem Einschnitt hin die Modulation nach der Tonica zurückgeht, dann aber plötzlich, und zwar unvermittelt, sich wieder zur Dominante aufschwingt. Der Anfang dieses Absatzes ist wieder eine Umwandlung des vorigen:



, indem statt der deklamirenden Wiederkehr derselben Töne eine schmiegsame Melodiewendung:

eintritt. Auch ihr ist in der Figur:



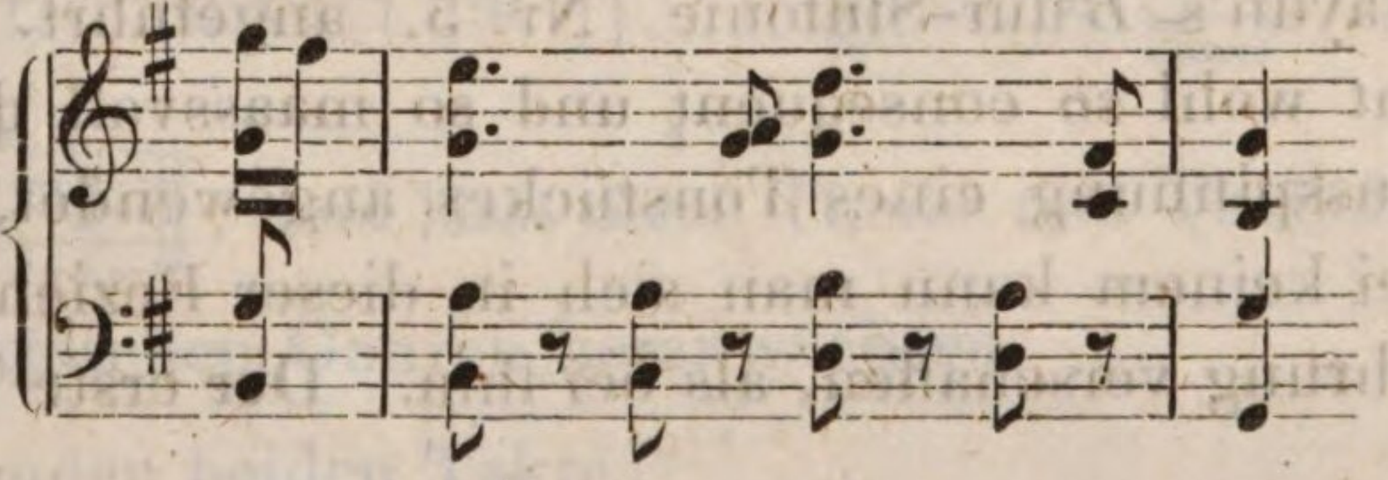
wieder der Stempel der vorhererwähnten Charakteristik aufgedrückt. Der erzählende Ton ist aber nicht aufgegeben, sondern erscheint sogar mit grösserem Nachdruck auf der Dominanten-Dominante:

. In

dem zweiten Absatze des letzten Theils:

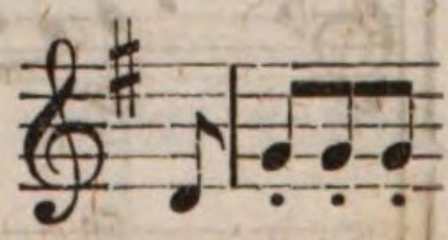
welcher sich in der Tonica mit ihrem cadenzirenden Wechselspiel zur Unterdominante und Dominante hält, wiederholt sich die charakteristische Figur zweimal hintereinander:

Sie erhält dadurch eine besondere Gewichtigkeit, und die Schlusstakte:



sind nur eine Ausspinnung des Motivs zu Anfang:

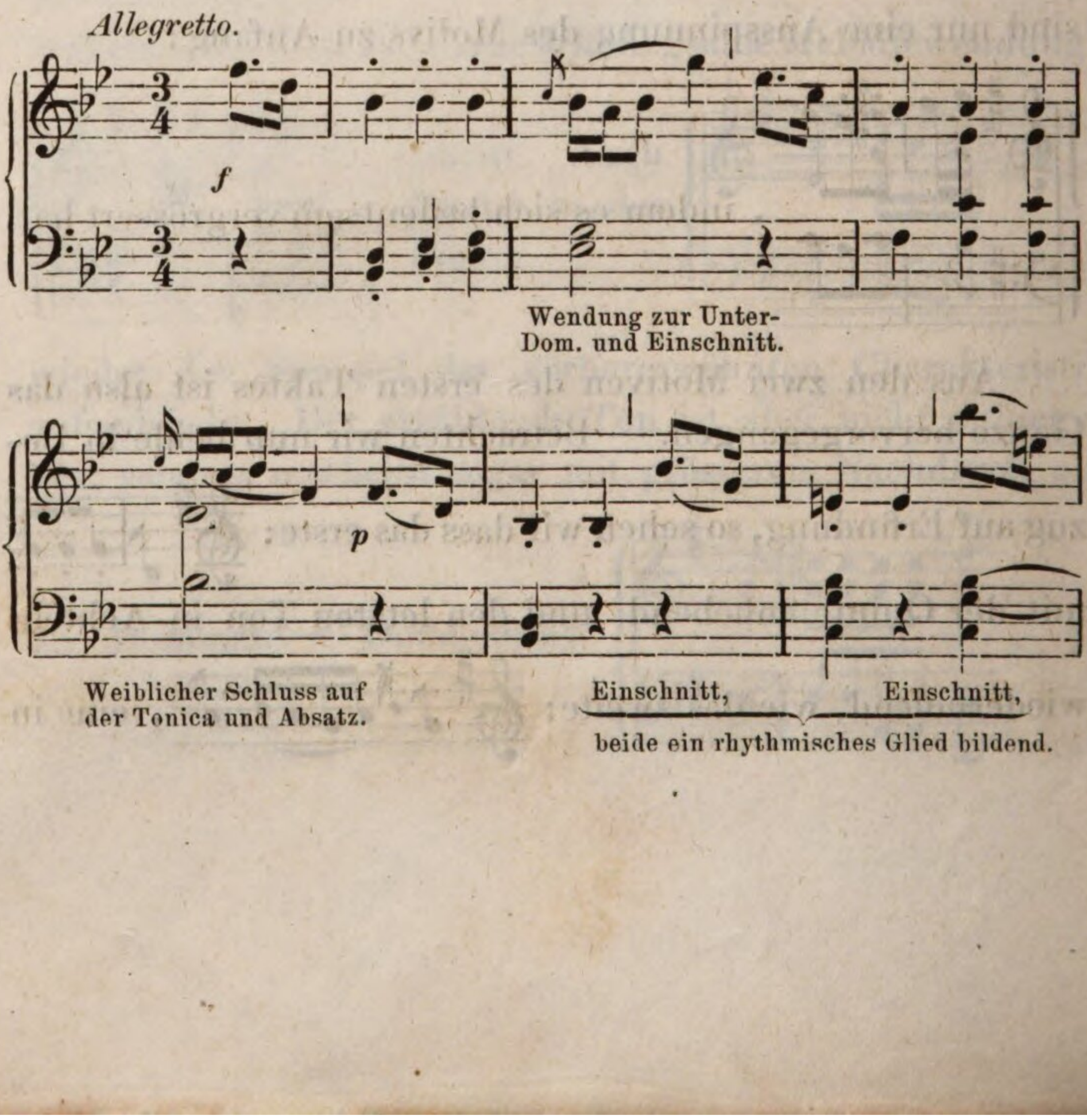
, indem es sich bedeutsam vergrössert hat.

Aus den zwei Motiven des ersten Taktes ist also das Ganze hervorgegangen. — Betrachten wir nun beide in Bezug auf Erfindung, so sehen wir dass das erste:  mit der Quinte anhebend, und den letzten Ton in Achteln wiederholend, wie das zweite: , eine in

Doppelschlagsverzierung ausgehende Secunde, auf Neuheit gar keinen Anspruch machen können. Unzähligemale ist dergleichen dagewesen und unzähligemale wird es und darf es wieder dasein, weil es Gemeingut ist. Worin liegt nun die doch gewiss interessante Erfindung dieses Satzes? — Sie liegt in dem, wozu sich diese Motive unter Haydn's Hand organisch entwickelt und neu umgewandelt haben. Die Ausführung des Satzes ist es, welche unser Interesse fesselt.

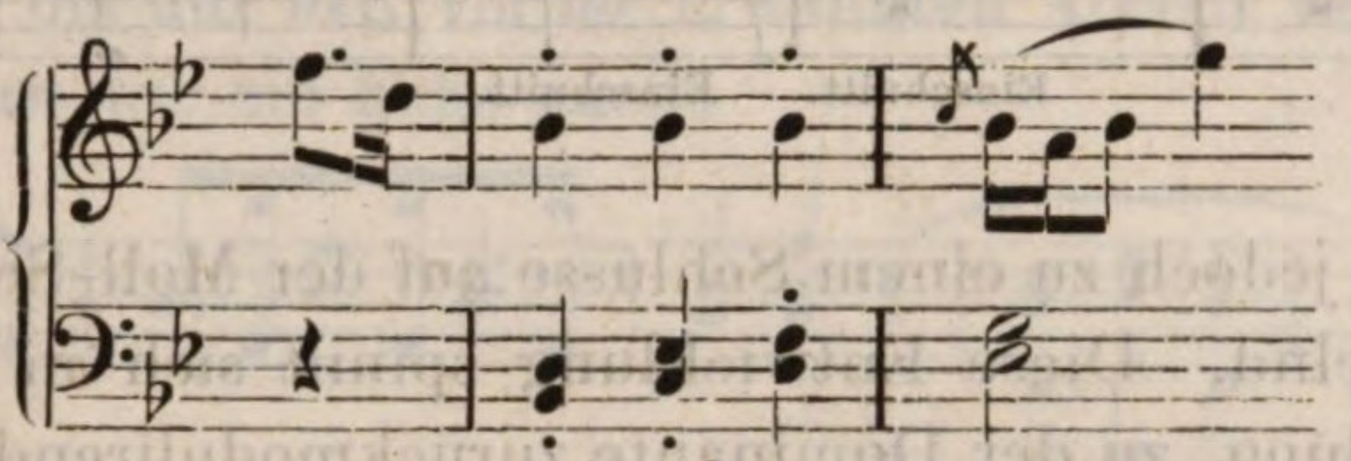
Zwei oder mehrere Theile, welche auf solche Weise organisch zu einem grösseren Ganzen verbunden sind, nennt man als solches vorzugsweise eine Periode, wenngleich man auch oft schon eine losere Verkettung zusammengehöriger Theile in solcher Art unter diesem Namen begreift.

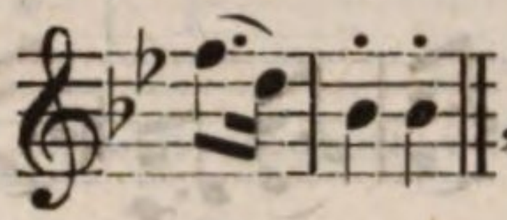
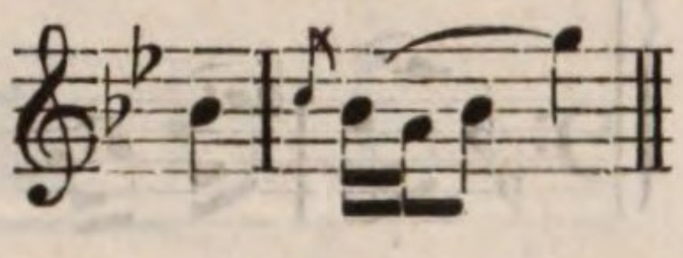
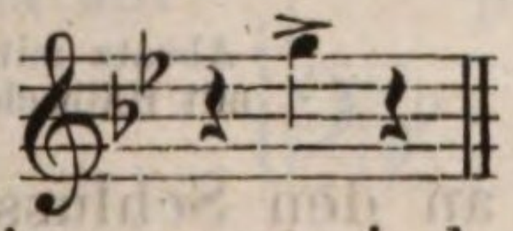
Als Beispiel einer Periode, die in Erfindung und Ausführung durchaus instrumental ist, sei der Menuett aus Haydn's *B* dur-Sinfonie (Nr. 5.) angeführt. Kein Meister hat wohl so consequent und so maassvoll die thematische Ausspinnung eines Tonstückes angewendet, wie er. Und bei keinem kann man sich in dieser Beziehung mehr Belehrung verschaffen, als bei ihm. Der erste Theil lautet:



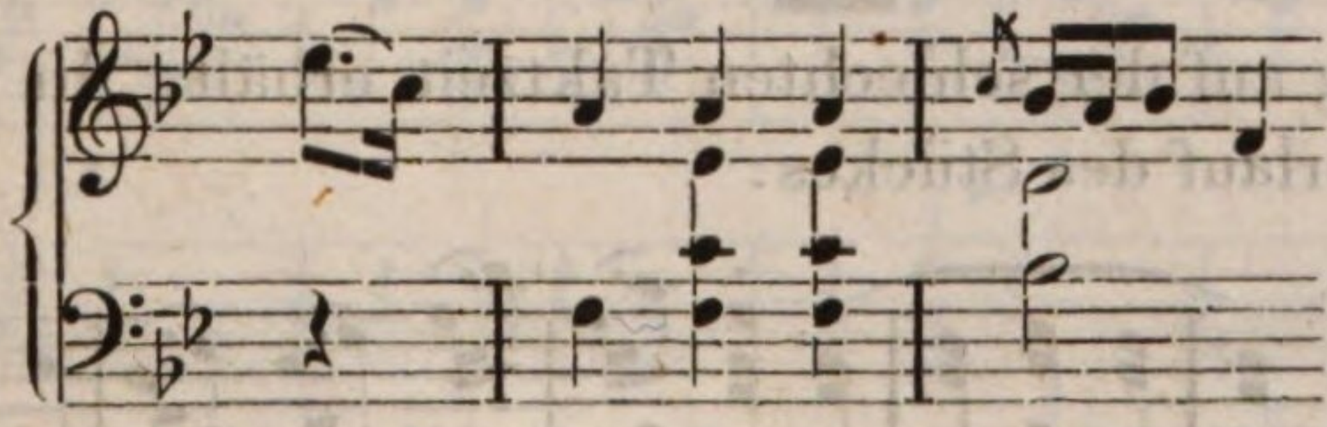
Einschnitt. Rhythmisches Gegenglied mit Dominantenschluss.

Aus den beiden Anfangstakten:

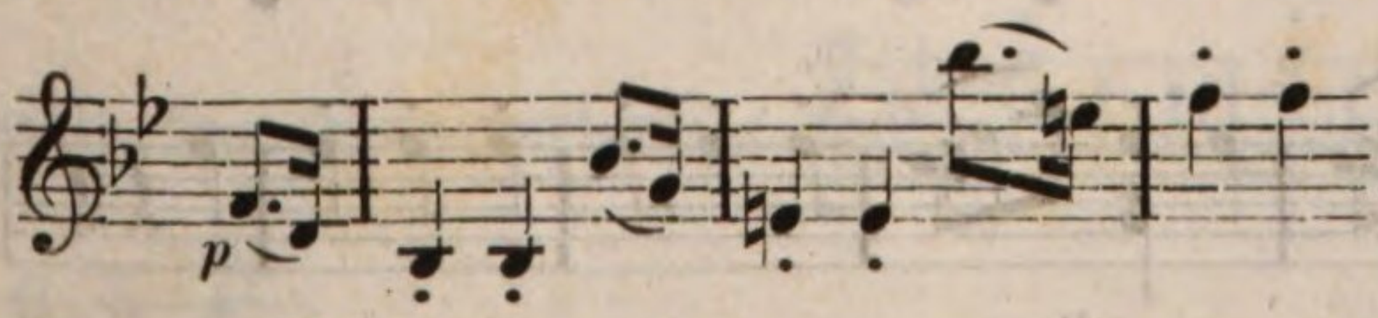


ist die ganze Composition hervorgegangen. Diese zerlegt Haydn in die Motive:  , dann: , ferner: dann:  und  , und lässt diese Theile und Theilchen zu einem organischen Ganzen heranwachsen.

Die folgenden beiden Takte:



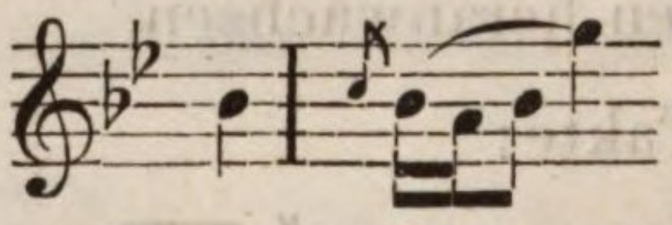
sind mit der Beugung des charakteristischen Schlusstons zur Tiefe eine Entgegnung der vorigen. Weiter wiederholt sich stets das erste Theilchen des Thema's:

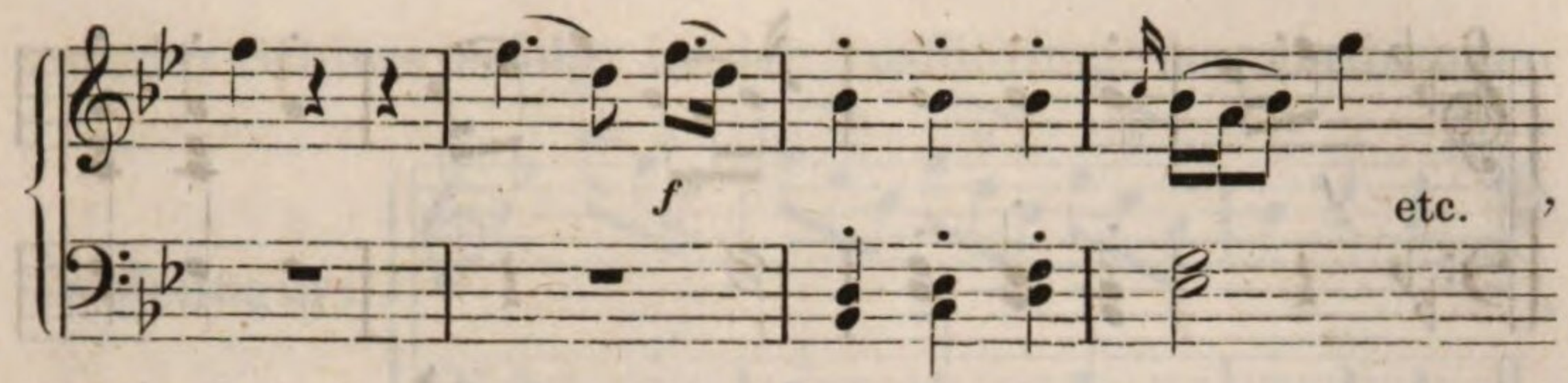
 , zuletzt variirt:

und männlich auf der Dominante

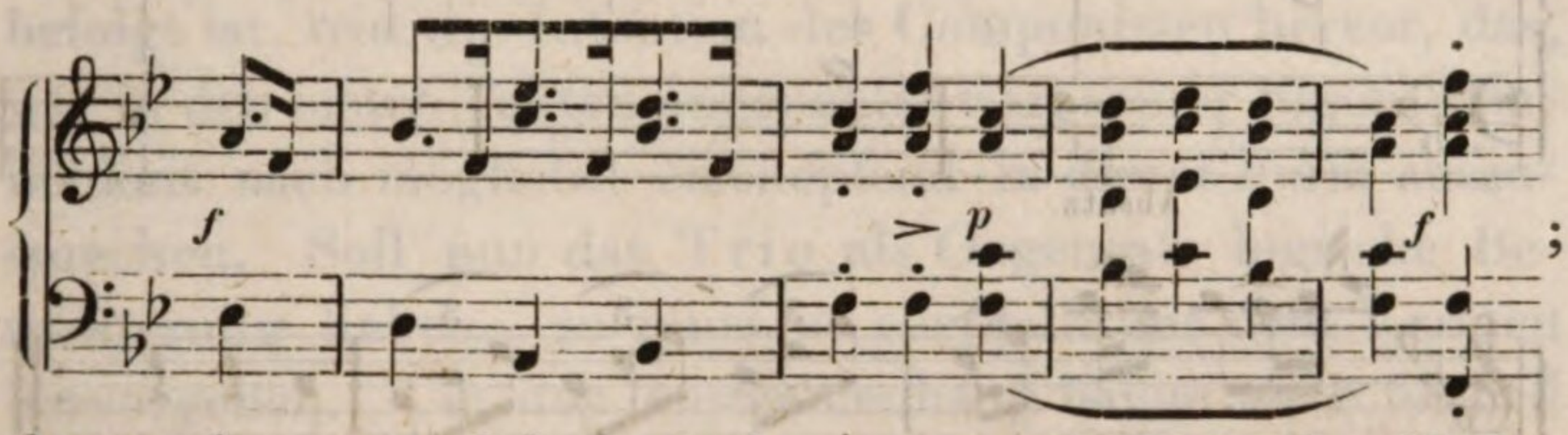
schliessend. Mit demselben Motiv geht der zweite Theil modulirend weiter:

dasselbe jedoch zu einem Schlusse auf der Moll-Secunde (*c*) entwickelnd. Diese Entwicklung spinnt sich in Octavenverdopplung, zu der Dominante zurückmodulirend, weiter:

indem der weibliche Halbschluss die an den Schluss des Thema's:  erinnernde charakteristische Betonung auf der schlechten Taktzeit erhält. In dem ferneren Verlauf des Stückes:

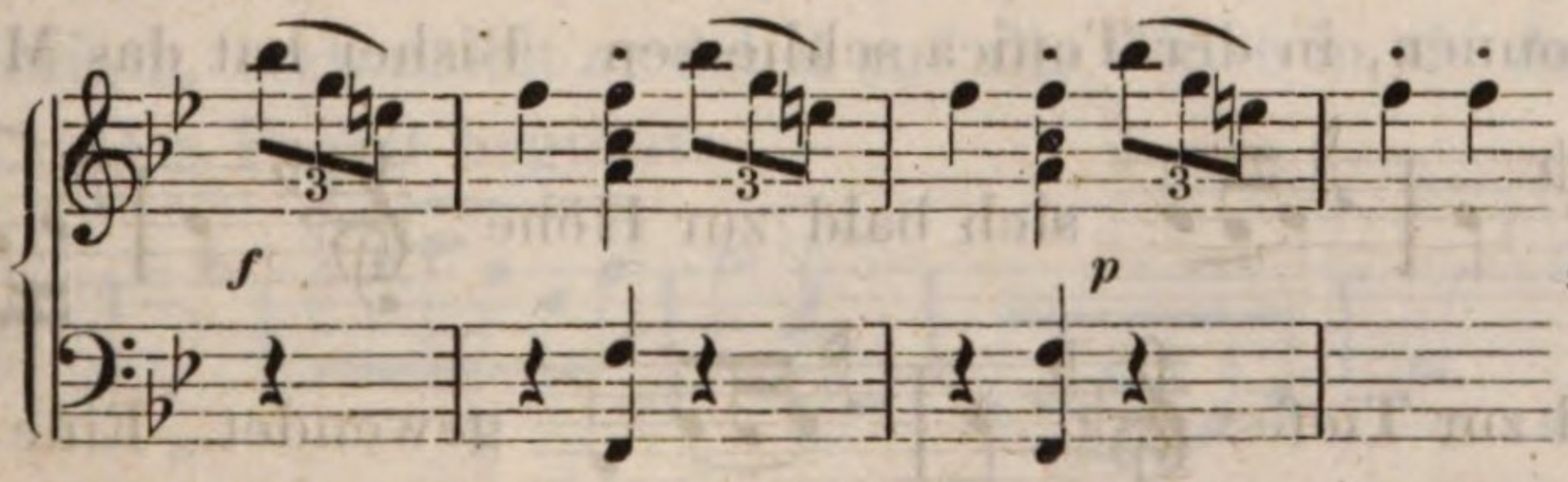


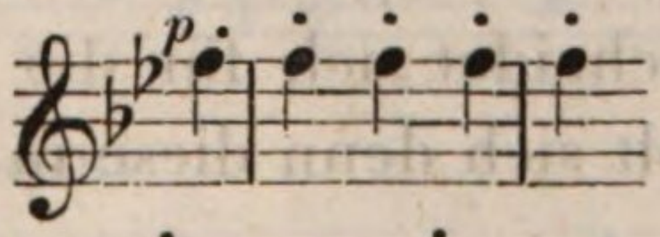
indem sich der Anfang wiederholt, klingt vereinfacht, und ganz leise bis auf den vorher erwähnten Accent der letzte Halbschluss wie ein Echo nach:



dann tritt, zwar leise, doch etwas verändert, das Vorige wieder auf:

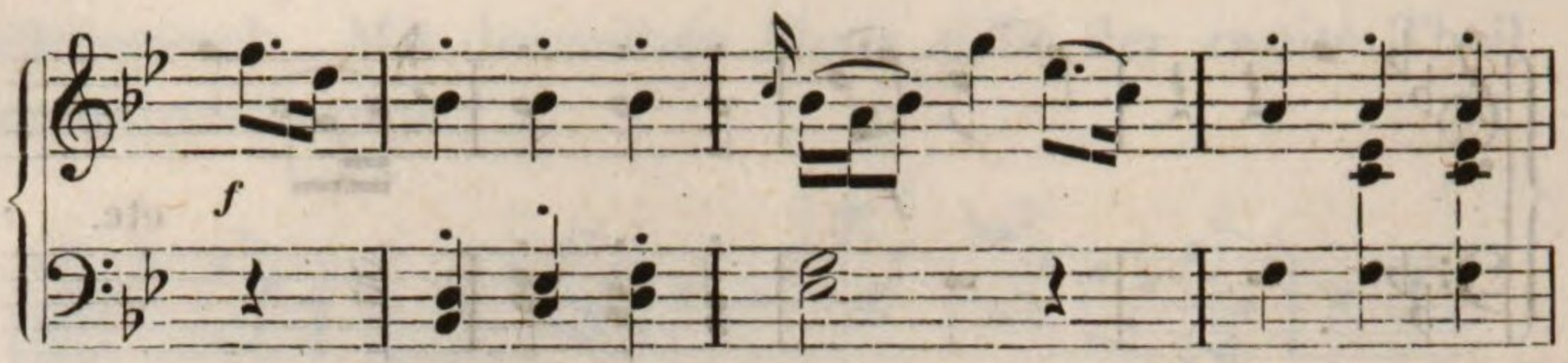
und nun folgt ein wiederholtes Spiel mit dem variirten Motiv:

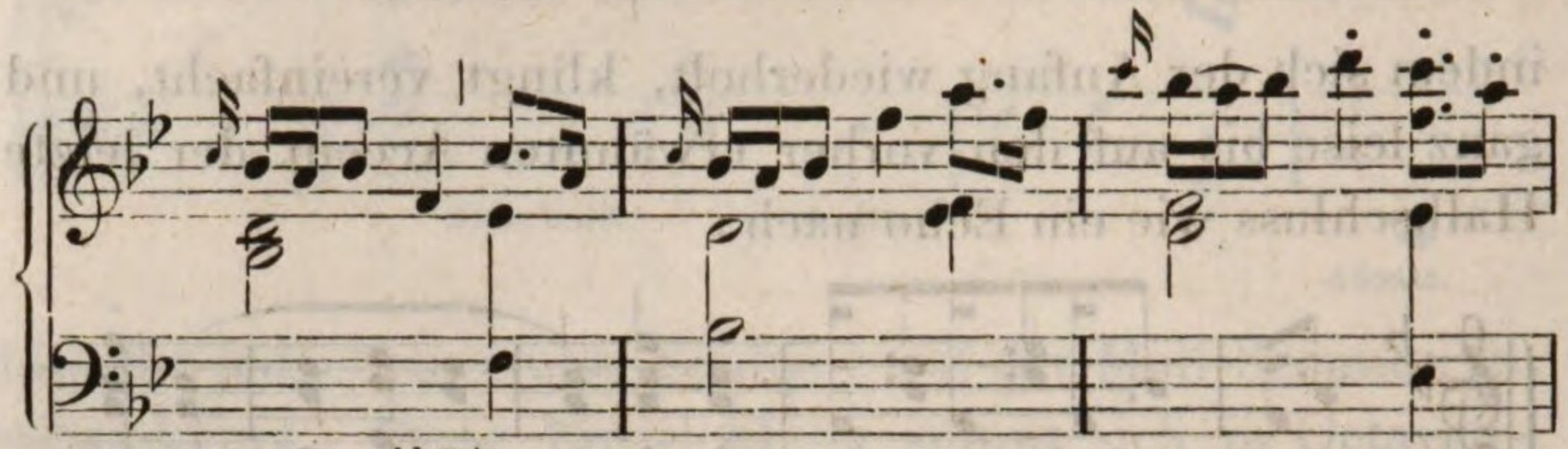


anfangs stark, dann leise, zuletzt nur mit dem Endtone rhythmisch weitergehend: 

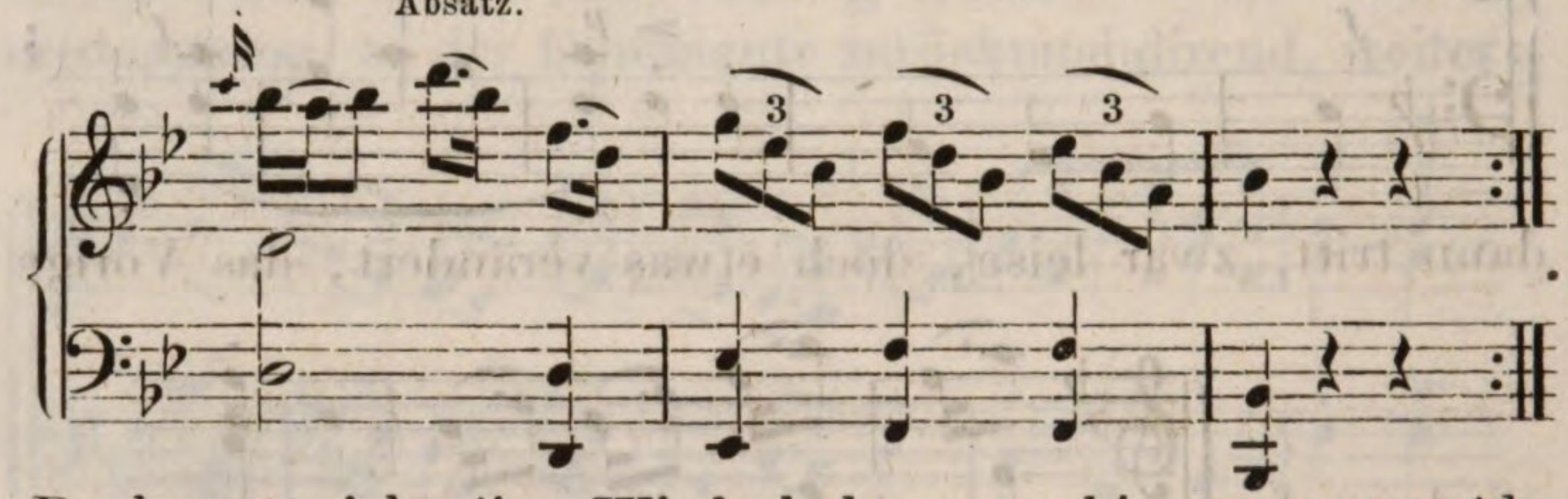
, bis dieser sich, fast ganz verloren: , zur Länge:

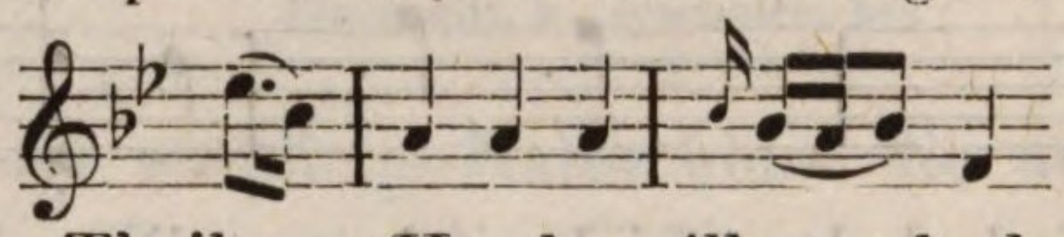
zusammenrafft und schwungvoll die Wiederholung des ersten Theiles aufnimmt:





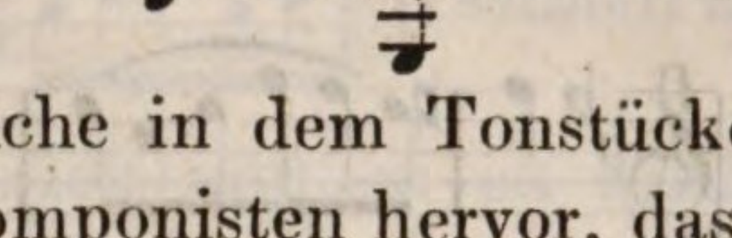
Absatz.



Doch entspricht diese Wiederholung nur bis zum ersten Absatze:  , Ton für Ton dem vorigen Theil. — Haydn will nun bedeutungsvoller, als er begonnen, in der Tonica schliessen. Bisher hat das Motiv: sich bald zur Höhe: , bald zur Tiefe: gewendet. Eine oder die andere Wendung soll sich zum Schlusse hin behaupten. Haydn entscheidet sich für die Wendung nach oben, und so wiederholt sich denn diese in einer Steigerung zur Höhe dreimal:

und der Schluss erfolgt in der Ausführung der variirenden Triolenfigur:

Aus der strengen Consequenz, welche in dem Tonstücke befolgt ist, tritt die Intention des Componisten hervor, das, was in den ersten Takten angedeutet war, seiner Eigenthümlichkeit nach möglichst erschöpfend in dieser Form auszusprechen. Soll nun das Trio als Gegensatz logische Berechtigung haben, so muss es ebenfalls aus dem Vorigen hervorgehen. Um den Zusammenhang beider auch formell erscheinen zu lassen, knüpft Haydn an die im ersten Theil dominirende keck-lustige Figur:



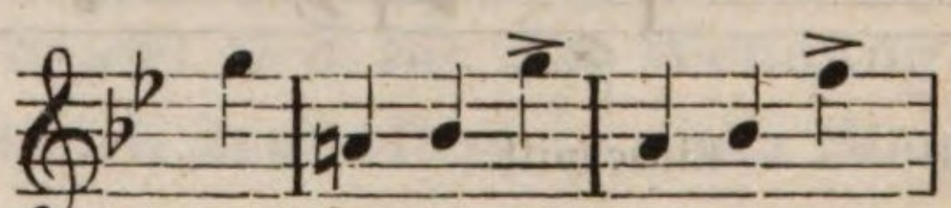
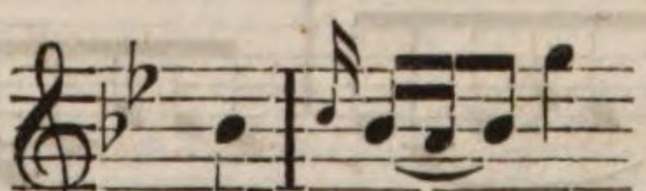
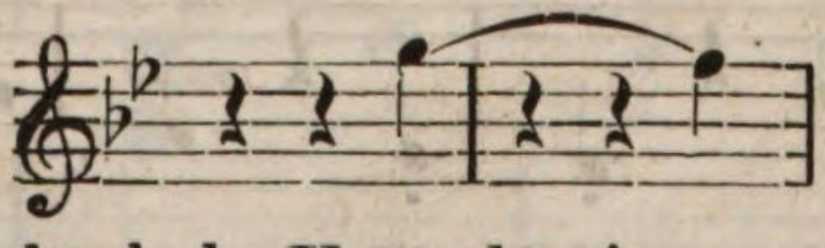
an und stellt in einer zur Tiefe gewendeten langsameren und leiseren:

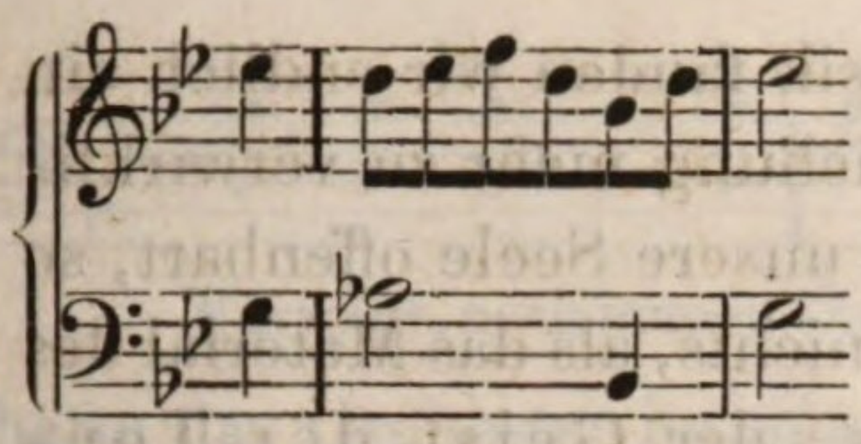
etwas ruhig Graziöses gegenüber. Das helle Colorit, in welchem die erste Periode sich zeigte, verwandelt er dabei auf alle Weise in ein dunkleres. Das Fagott beginnt:

Erster Theil, und Schluss auf der Tonica.

Haydn wählt keine neue Tonart, allein theils die tiefere Tonlage, theils die ruhigere Figur, theils der, der Wendung der Figur zur Tiefe entsprechende Anticlimax wirken gegensätzlich und doch, zu dem Vorigen gehalten, als etwas durchaus Einheitliches. Nun alterniren die Geigen mit dem Fagott:

und zwar in einer freien Imitation, welche durch die in verschiedene Takte fallenden Einschnitte eine solche Zusammenziehung des melodischen Fadens bewirkt, dass der zweite Absatz:

sich mit dem ersten zu einem fast untrennbaren Ganzen verbindet. Das Spiel mit der Figur wird dabei immer reizender und lässt zuletzt sogar eine Melodie hindurchschimmern: , vereinfacht:  ; indem also das neckische Motiv:  zu etwas Sehnsüchtig-Graziösem:  verwandelt ist. Die anfangs zur dunkeln Unterdominante:



gewendete Modulation tritt in die-

sen Takten: ( ) schnell zur lichten Dominante der Tonart zurück und so ist wieder hierdurch das *Da Capo* des Menuett nicht allein äusserlich, sondern auch innerlich vermittelt. Beide Theile des Trio's schliessen übrigens auch in der Haupttonart. Ein Beweis, wie sicher sich der Componist der Wirkung der Erfindung in seiner Composition bewusst war.

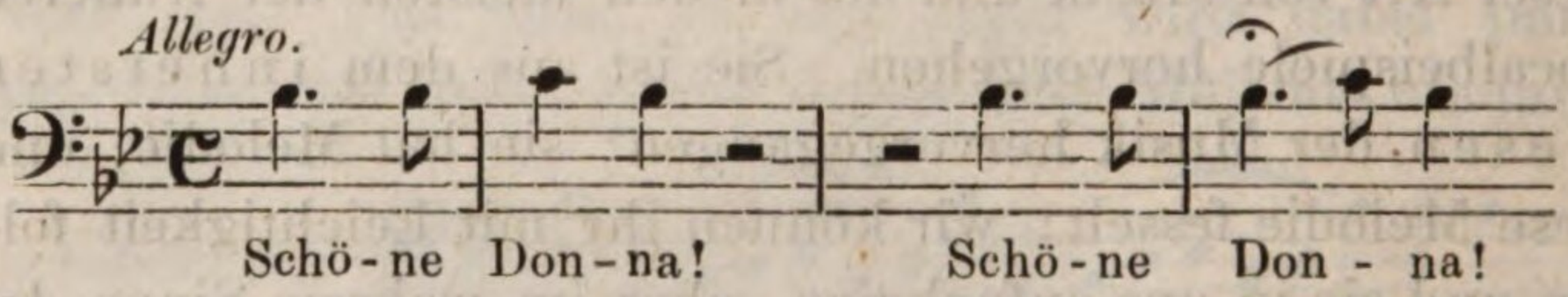
Für den Inhalt des Tonstückes haben wir keinen andern Anhaltepunkt, als reine Musik; aber diese erscheint hier in einer so organisch entwickelten Form und enthält so charakteristische Themen, dass wir die eben gemachten, gewiss nicht hineingedeutelten, sondern dem kundigen Auge von selber entgegentretenden Bemerkungen nur zu summiren brauchen, um dem Inhalte, und ob auch noch so dunkel ihn erfühlend, auf die Spur zu kommen.

Es wird aber auch aus Allem der grosse Unterschied dieser Art von Musik und der in den meisten der früheren Vocalbeispiele hervorgehen. Sie ist aus dem innersten Wesen der Musik hervorgegangen; sie hat Melodie, und diese Melodie fesselt; wir können ihr mit Leichtigkeit folgen und sie in uns aufnehmen, aber im wahren Sinne des Wortes durchweg nachzusingen ist sie nicht. Wir vermögen sie ganz nur andeutungsweise nachzuträllern. Es ist eben Instrumentalmusik und keine Vocalmusik. Die letztere war, wenn nicht an die Sprache, doch an das menschliche Stimmorgan gewiesen. Dies hatte uns Musik gelehrt, allein mit der Musik selber war auch das Ideal derselben in uns gewachsen. Wir hörten mit dem geistigen Ohre eine Musik, die wir mit unserem Stimmorgan nicht oder wenigstens nur annähernd zu singen ver-

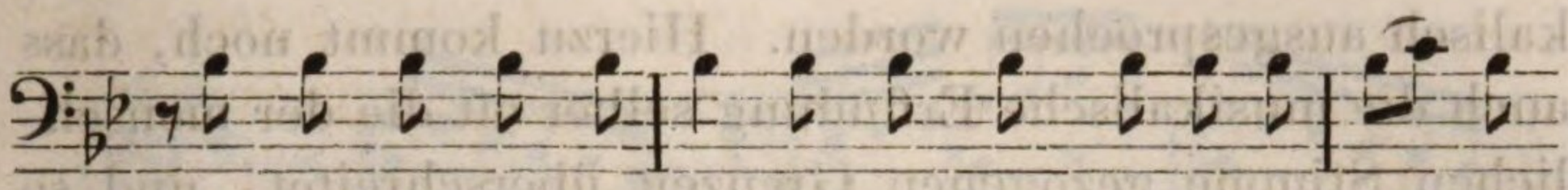
mochten. In der Instrumentalmusik fanden wir endlich ein Mittel, dies Ideal in mancher Beziehung mehr zu verwirklichen. Denn wie im Gesange sich unsere Seele offenbart, so offenbart sich in der reinen, durch nichts, als das Material des Tones selbst beschränkten Musik, der Geist der Tonkunst. Damit soll keineswegs gesagt sein, dass die Gesangmusik der Instrumentalmusik nachstände, sie ist und bleibt immer die Mutter derselben; es kam nur darauf an, zu zeigen, dass die Instrumentalmusik für sich eine Berechtigung habe, und dass sie, ausserhalb des Kreises der Einwirkung der Gesangsmusik, ihre Individualität der eigenen Natur gemäss auch zur Entwicklung bringen müsse.

Auch indirect ist dieser Beweis zu führen. Es tritt nämlich dort, wo in Gesangstücken mit Begleitung die menschliche Stimme ihrer Schranken willen nicht mehr ganz Ausdruck für die Idee des Componisten zu sein vermag, die Instrumentalpartie für sie ein. Letztere führt aus, was die erstere in unvollkommener Weise nur andeutet.

Um mich in der Wahl eines Beispieles hierfür nicht in etwas allzu Sublimes zu verlieren, bleibe ich bei einem recht greifbaren Fall. Das *Es* dur-Terzett aus »Don Juan« endet, indem Don Juan der Donna Elvira spottend nachruft:



Spottend? fragen Sie. Wie konnte Mozart in diesen Tönen Spott ausdrücken? — Ein Anderer, wie er, hätte dies freilich dem Sänger überlassen. Ihm war es aber darum zu thun, sich musikalisch ganz klar auszusprechen. In die Singstimme etwas Derartiges zu legen, wäre geschmacklos und seines Ideals von der Behandlung derselben unwürdig gewesen. Es konnte also nur der Instrumentalpartie übergeben werden. Schon vorher, bei der Stelle:



Fürwahr, noch immer Thränen! jetzt muss ich näher ge - hen,

hatte das Orchester im *piano*:

die Worte gewissermassen schluchzend ausgemalt. Jetzt tritt es, bei den Worten »Schöne Donna« ganz selbstständig hervor, und schliesst das Stück, immer stärker bis zum *Forte* werdend:

Nicht Don Juan also, sondern das Orchester ahmt der weinenden Elvira spottend nach, und das, was sonst vielleicht unschönen Ausdruck gewonnen hätte, ist auf solche Weise in den Grenzen des Schönen gehalten, aber wirklich musi-

kalisch ausgesprochen worden. Hierzu kommt noch, dass auch die musikalische Erfindung selber oft die der menschlichen Stimme gezogenen Grenzen überschreitet, und so den Instrumenten überwiesen wird, was dem musikalischen Geiste nach die erstere hätte ausführen müssen.

So lässt Mozart z. B. den Titus in der Arie »*Se all' impero amici Dei*!« (»Steht die Herrschaft«), nachdem er der musikalischen Erfindung gemäss begonnen:

nicht mit den Violinen weitergehen:

wie das Ohr es möchte, sondern dazu einfach singen:

, wobei er zu einem weiblichen Schlusse kommt, der in der ersten Erfindung gar nicht liegt. Und dennoch hat Mozart, wie selten ein anderer Meister, es verstanden, der Singstimme die Melodie zu geben. — Sebastian Bach ordnet die Gesangpartie oft geradezu der Instrumentalpartie unter. So ist z. B. die Melodie der Geigen und der Flöte in dem Solosatze aus der Matthäuspassion »Ach, nun ist mein Jesus hin«:

trotz ihrer Figuration offenbar natürlicher und fesselnder, als die einfachere der Stimme:

Das Ohr hört deshalb auch mehr auf die Instrumental-, als die Vocalpartie. Um indessen gerecht gegen Seb. Bach zu sein, müssen wir ihn nach seiner Individualität und nach dem Ideal, das er auf seinem Standpunkte zu seiner Zeit gewonnen hatte, beurtheilen. Man sieht, wie wichtig auch diese Seite der Betrachtung ist, auf welche ich freilich noch nicht näher eingehen kann. Genug, dass wir hierdurch darauf hingeführt sind, dass in der Instrumentalmusik, so berechtigt sie ist, doch auch viel Gefahr für die Vocalmusik liegt, und dass der Componist sowohl, als der Hörende sich der Stellung beider und ihrer Eigenthümlichkeit genau bewusst werden müssen, um sie ihrer Natur und ihrem Geiste nach auf der einen Seite stets zu behandeln und auf der andern zu beurtheilen. Von Zeit zu Zeit haben Beide sich immer wieder nach dem Grund und Boden umzuschauen, dem die Instrumentalmusik entwachsen

ist: nach dem Gesange der menschlichen Stimme. Denn nur so wird man die Gewissheit haben, dass die Musik ihrer höchsten Bestimmung treu geblieben ist, Ausdruck der Seele zu sein.

So wenig die Erfindung in der Kunst gelehrt werden, so wenig sie von dem Verstande allein ausgehen kann, so vielen Antheil hat dieser doch bei der Construction der letztgenannten Compositionsart. Und weil er bei derselben nachweisbar thätig ist, weil man aus dem consequenten Verfahren eines Tonkünstlers bei einer solchen Composition auf bestimmte Gesetze seines Gedankenganges zurückschliessen kann und muss, so hat man die Aufstellung derselben für diese sogenannte thematische Compositionsart vorzugsweise »musikalische Logik« genannt. Wenn man aber einmal diesen Namen in einer Kunst gebrauchen will, die doch mehr in der Gefühls-, als in der Gedankenwelt basirt, so sollte man ihn wenigstens nicht auf die thematische Entwicklungsmethode beschränken, sondern man müsste darunter auch alle diejenigen Gesetze und ihre consequente Befolgung begreifen, welche für die Zusammengehörigkeit der Töne in Bezug auf Rhythmus und Melodie, für das Entsprechende der harmonischen Behandlung, für die Stimmführung im zwei- und mehrstimmigen Satze, für die Wahl der Modulation, für das richtige Verhältniss der Theile zum Ganzen u. s. w. aufgestellt, und theils in der Natur des musikalischen Materials selbst, theils in der zweckmässigen Verwendung desselben zur Erreichung einer schönen Wirkung begründet sind. Die musikalische Logik in diesem Sinne des Wortes giebt nicht blos dem Verstande, sondern auch dem musikalisch-ästhetischen Gefühl in ihrer Uebereinstimmung den Maassstab für das Correcte in den Tonformen, und hiernach bildet sich das Urtheil.

Bisher sind freilich nur die einfachsten Tonformen zur Sprache gekommen, aber der für sie gewonnene Maassstab wird auch an die grösseren und zusammengesetzteren mit Erfolg angelegt werden können; da diese nur wieder zur

Entfaltung bringen, was in den kleineren und einfacheren bereits als Keim vorhanden ist.

Das Wissen von dem Rechten genügt freilich immer noch nicht, ja für die erste Zeit kann es dem Kunstgenusse sogar Eintrag thun, da man dabei zu reflectiren anfängt. Bringt man es aber in der Anwendung desselben zu einer Fertigkeit, so hört man zuletzt wieder ganz unbefangen, nur mit geschärftem Ohr; und durch die gesteigerte Thätigkeit eines gebildeteren, mehr umfassenden Geistes, geht der Genuss am Kunstwerk nicht allein nicht verloren, sondern wird sogar ein erhöhter, nachhaltigerer.

Zu solchem Genusse Ihnen förderlich zu sein, war meine Absicht, die freilich dann erst erreicht sein kann, wenn Sie das Ihnen zur Anregung Gebrachte nach gehöriger Prüfung und Sichtung eigenes Leben gewinnen lassen. Der Spiegel unserer Seele ist so wunderbar gebildet, dass in der Strahlenbrechung des darauf fallenden geistigen Lichtes jedem Einzelnen das Bild eines und desselben Gegenstandes in eigenthümlicher Weise erscheint. Und so ist denn auch Jeder berechtigt, sein eigenes Urtheil zu haben und auszusprechen. Nur dann haben Kunst und Künstler in der Mitwelt wahrhaft gedeihlichen Boden gefunden, wenn jeder Gebildete sie zu beurtheilen und das eigene, selbstständig gewonnene Urtheil auch zu behaupten vermag.

Sie sind nun, dass ich so sage, mit den Grundzügen der Tongrammatik bekannt geworden, und so in den Stand gesetzt, die einfachsten musikalischen Formen so weit zu verstehen und zu eigenem Urtheil darüber zu gelangen, wie es z. B. der mit ähnlichen Vorkenntnissen Ausgerüstete über die ihm vorkommende leichtere Lectüre in einer fremden Sprache vermöchte. Aber es ist vorzugsweise immer nur die kunstgemässe Verwendung des Tonmaterials allein, für welche Sie auf solche Weise den Maassstab gewonnen haben. Wenn wir nun darauf zurückgehen, wie oft wir auf allen bisher be-

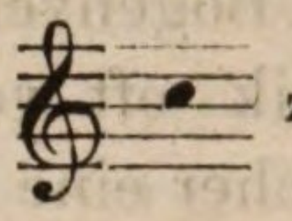
tretenen Gebieten Abweichungen von der Regel billigen mussten, sobald sie durch die besondere Intention des Componisten motivirt waren; so hat sich auch, bewusst oder unbewusst, das Verlangen herausgestellt, einen Maassstab für die Richtigkeit jenes geistigen Prozesses zu erhalten, dessen Resultat diese Intention ist. Erst diese Art des musikalischen Denkens, zufolge deren dem materiellen Tonspiel ein geistiger Inhalt gegeben wird, könnte in Vergleich mit dem treten, was die Sprache »Logik« nennt: die verstandesgesetzmässige Gedanken-Entwicklung und -Verkettung. Es wäre also der psychische Vorgang in der menschlichen Gefühlswelt, nach dessen Gesetzen eine musikalische Logik in ganz anderem Sinne des Wortes aufzustellen und unserem Urtheile zu Grunde zu legen wäre. Dahin Sie zu führen, ist freilich die Aufgabe, welche ich mir gestellt habe; allein wenn ich auf sicherem Grund und Boden zu diesem Ziele gelangen, wenn ich, mit anderen Worten, Ihnen weniger meine subjectiven Ansichten darüber, als deren objective Begründung aussprechen will, so bleibt nichts Anderes übrig, als die Meisterwerke unserer Kunst, in denen dieser Toninhalt sich nachweisbar findet, selbstredend Ihnen vorzuführen. Da aber in einem Meisterwerke Inhalt und Form auf's Innigste mit einander verwachsen sind, so ist es durchaus nothwendig, auch alle Formen auf's Genaueste zu kennen. Ohne die Basis einer musikalisch-materiellen Logik ist die Begründung einer musikalisch-geistigen Logik, wenn auch nicht unmöglich, doch gewiss nicht allgemein normgebend für das Urtheil des Componisten und des Hörenden. — Und auch diese musikalisch-geistige Logik ist weiter nichts, als das erhöhte Podium, von dem aus die musikalische Poesie ihren Irisbogen in die Welt des Ideals zieht. Wer bis in dies Stadium einem Tonkünstler folgt, ist aber selbst in einer solchen Begeisterung, dass er nicht allein alles Urtheilen darüber vergisst, sondern sich mit seinem sich später einstellenden Urtheil vor der übermächtigen Schwinge des Genius gern beugt. Denn es hat

sich dann auch das Bewusstsein herausgestellt, dass man zur Höhe und zur Eigenthümlichkeit solches Ideals selbst erst wieder hinanzuklimmen habe. Ist bisher also auch nur die Schwelle des Kunsttempels betreten, in den ich Sie einführen möchte, so musste doch diese betreten sein, wenn Sie anders einen lohnenden Blick in sein Inneres werfen sollten; einen Blick, nicht allein auf die höheren und kunstvolleren Formen, welche seine Kuppel tragen, auf Arie, Rondo, Sonate, Fuge u. s. w., sondern auch auf die sowohl in dem einfachen Säulendach der homophonen, als in den kühnen Bogenverschlingungen der polyphonen Klang-Architectonik oft verzeichnete Geister-Hieroglyphenschrift, in welcher eine Composition von ihrer tieferen Bedeutung zu dem Eingeweihten spricht: von jener heiligen, ewigen Wahrheit, für welche auch die Tonkunst nach ihrer Weise ein beredtes Zeugniss abzulegen berufen ist.

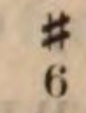
Möchte es mir vergönnt sein, Sie künftig einmal über die Schwelle hinaus, in dies innerste Heiligthum einzuführen!

Druckfehler.

Seite, 15 Zeile 11 von oben statt: genüber zu lesen: gegenüber.

- 48 - 2 von unten statt:  zu lesen:

- 73 - 11 - - nach: letzten einzuschalten: Beispiel.

- 110 - 1 von oben statt: 6 zu setzen: 

- 117 - 6 - - nach: Secunde einzuschalten:

- 196 - 4 u. 6 v. ob. statt: würde zu lesen: würden.

In demselben Verlage sind erschienen:

Bruyck, C. van, Technische und ästhetische Analysen des wohltemperirten Claviers. gr. 8. 1867. geh. 1 Thlr.

Chrysander, F., Jahrbücher für musikal. Wissenschaft. 1. u. 2. Band. gr. 8. 1863. 67. à 2 Thlr. 24 Ngr.

——— G. F. Händel. (Biographie.) 1. und 2. Band. gr. 8. 1858. 60. geh. à 2 Thlr. 15 Ngr.

——— Derselbe 3. Band 1. Hälfte. gr. 8. 1867. 1 Thlr. 6 Ngr.

Hauptmann, M., Die Natur der Harmonik u. Metrik. gr. 8. 1853. geh. 2 Thlr.

——— Die Lehre von der Harmonik, mit beigefügten Notenbeispielen. Nachgel. Werk. Herausgeg. von Dr. Oscar Paul. gr. 8. 1868. geh. 25 Ngr.

Jahn, Otto, W. A. Mozart. (Biographie.) 2. durchaus umgearbeitete Auflage in 2 Theilen. Mit 5 Bildnissen, 4 Facsimiles, 19 Notenbeilagen und Register. gr. 8. 1867. brosch. 10 Thlr., eleg. geb. 11 Thlr.

——— Gesammelte Aufsätze über Musik. 2. unveränderter Abdr. gr. 8. 1867. geh. 1 Thlr. 24 Ngr.

Knorr, J., Methodischer Leitfaden f. Clavierlehrer. 8. 1869. 6. Aufl. geh. 10 Ngr.

——— Erklärendes Verzeichniss der hauptsächlichsten Musik-Kunstwörter. 8. 1854. geh. 10 Ngr.

v. Köchel, Ritter L., Chronologisch-thematisches Verzeichniss sämmtlicher Tonwerke W. A. Mozart's. hoch 4. 1862. Cart. 6 Thlr.

Köhler, L., Systematische Lehrmethode für Clavierspiel und Musik. 1. u. 2. Bd. Mit 10 Fig. gr. 8. 1857 u. 58. 5 Thlr. 15 Ngr.

——— Der Clavierfingersatz in einer Anleitung zum Selbstfinden systematisch dargelegt. Supplement zu jeder Clavierschule. gr. 8. 1862. 1 Thlr. 6 Ngr.

Kolbe, O., Kurzgefasste Generalbasslehre. gr. 8. 1862. 21 Ngr.

Krüger, Ed., System der Tonkunst. gr. 8. 1866. geh. 2 Thlr. 24 Ngr.

Lobe, J. C., Lehrbuch der musikal. Komposition. I. Bd. 3. Auflage. gr. 8. 1866. II. Bd. 2. Aufl. gr. 8. 1864. à 3 Thlr. III. Bd. gr. 8. 1860. 3 Thlr. 15 Ngr. IV. Band. Die Oper. gr. 8. 1867. 3 Thlr.

Marx, A. B., Die Lehre von der musikal. Komposition, praktisch-theoretisch. I. Thl. 7. Aufl. gr. 8. 1868. 3 Thlr. 15 Ngr. II. Thl. 5. Aufl. 1864. 3 Thlr. III. Thl. 4. Aufl. 1868. 3 Thlr. 15 Ngr. IV. Thl. 3. Aufl. 1860. geh. 3 Thlr.

——— Allgemeine Musiklehre. 8. Auflage. gr. 8. 1869. geh. 2 Thlr. 12 Ngr.

——— Vollständige Chorschule mit Uebungssätzen in Partitur. Lex.-8. 1860. 2 Thlr. 15 Ngr.

——— Ausgesetzte Stimmen zu d. Uebungssätzen d. Chorschule. Lex.-8. 1 Thlr.

Oesterley, H., Acad. Vorlesungen über Theorie d. Musik. gr. 8. 1861. geh. 1 Thlr.

Richter, E. F., Lehrbuch der Harmonie. 8. Aufl. gr. 8. 1870. geh. 1 Thlr.

——— Lehrbuch der Fuge. 2. Aufl. gr. 8. 1868. 1 Thlr.

Schneider, K. E., Das musikalische Lied in geschichtlicher Entwickelung. Erste — kantillirende — Periode. gr. 8. 1863. 2 Thlr.

——— Dasselbe. 2., kontrapunktische oder mehrstimmige Periode. gr. 8. 1864. 3 Thlr. 15 Ngr.

——— Dasselbe. 3. Periode: das strophische Stimmungslied. gr. 8. 1865. 2 Thlr. 15 Ngr.

Sechter, Simon, Die Grundsätze der musikal. Komposition. 1—3. Abtheil. gr. 8. 1853. 54. 5 Thlr. 25 Ngr.

Tiersch, Otto, System und Methode der Harmonielehre, gegründet auf fremde und eigene Beobachtungen, mit Berücksichtigung der neuesten physikalisch-physiologischen Untersuchungen über Tonempfindungen. gr. 8. 1868. geh. 2 Thlr.

Tucher, G. Freiherr von, Schatz des evangelischen Kirchengesanges im ersten Jahrhundert der Reformation. 2 Thle. 4. 1848. geh. 7 Thlr. 15 Ngr.

Volckmar, Wilh., Harmonielehre. Zunächst zum Gebrauch für Schullehrer-Seminarien. gr. 8. 1860. geh. 2 Thlr. 15 Ngr.

Wasielewski, Jos. Wilh. v., Die Violine und ihre Meister. gr. 8. 1869. geh. 2 Thlr. 15 Ngr.

Winterfeld, Karl v., Der evang. Kirchengesang und sein Verhältniss zur Kunst des Tonsatzes. 3 Theile mit 80 Bog. Musikbeilagen. gr. 4. 1843—47. geh. 46 Thlr.

——— Ueber Herstellung des Gemeine- und Chorgesanges in der evangelischen Kirche. Geschichtliches und Vorschläge. gr. 8. 1848. geh. 1 Thlr.

——— Zur Geschichte heil. Tonkunst. 2 Bde. gr. 8. 1850, 52. geh. 3 Thlr. 15 Ngr.

Wohlfahrt, Heinr., Vorschule der Harmonielehre. Zum Gebrauch für Clavierschüler. 8. 1869. 10 Ngr.

——— Wegweiser zum Componiren für Musik-Dilettanten. 8. 1858. geh. 15 Ngr.

——— Theoretisch-praktische Modulation-Schule. 8. 1859. geh. 10 Ngr.

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Küster, Hermann

Populäre Vorträge über Bildung und Begründung eines musikalischen Urtheils mit erläuternden Beispielen

Bd.: 1

Leipzig 1871

Mus.th. 1828-1
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11011678-4